

Les imprimeurs-libraires et l'invention du roman de chevalerie au XVI^e siècle



Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris, Antoine Vérard, 1494
© Bibliothèque Mazarine

Avant-propos

J'exprime toute ma gratitude à l'Université de Bâle qui a accompagné mes projets scientifiques durant de nombreuses années. Je remercie en particulier le département de la recherche (Ressort Nachwuchsförderung) pour avoir soutenu ma candidature à une bourse F.N.S. Marie Heim Vögtlin, pour m'avoir préparée à l'entretien grâce à un coaching individuel, et pour m'avoir octroyé une bourse supplémentaire de 9 mois me permettant de mener à terme mon projet d'habilitation.

Mes chaleureux remerciements vont également au F.N.S. et au subside Marie Heim Vögtlin. Ce formidable instrument d'encouragement a offert à la femme et à la maman que je suis, les conditions idéales pour la rédaction d'une thèse d'habilitation. Le subside « Égalité » qui s'est ajouté à la bourse initiale a financé mes déplacements vers l'Université de Lausanne. J'ai pu ainsi me former à la pédagogie universitaire auprès du Centre de soutien à l'enseignement qui m'a très gentiment acceptée en tant qu'externe. Le F.N.S. a également prolongé la durée de mon contrat en prenant en compte un congé de maternité suite à la naissance de ma fille, ainsi que plusieurs arrêts maladie accumulés durant ma grossesse. J'ai été extrêmement touchée par la compréhension et la prévenance de ses collaborateurs, dont les qualités reflètent une institution profondément humaine.

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans le soutien inestimable et indéfectible de mes supérieur·e·s hiérarchiques et collègues, les Professeur·e·s Dominique Brancher et Hugues Marchal, à qui j'adresse toute ma reconnaissance. Malgré des emplois du temps surchargés, ils se sont montrés disponibles pour la relecture du projet initial et la préparation à l'entretien avec le F.N.S. Leurs remarques éclairantes, toujours formulées de manière constructive, ainsi que leurs encouragements ont sans conteste contribué à l'obtention de mes deux bourses et à l'aboutissement de ma thèse d'habilitation.

Je remercie également les Professeurs Olivier Millet, Richard Trachsler et Adrien Pachoud qui, par leurs lettres de recommandation, relectures et coachings en vue de l'entretien, ont également accompagné ma candidature à une bourse F.N.S. Marie Heim Vögtlin. Leurs conseils avisés ont participé à faire de cette thèse une réussite collective.

Ma profonde gratitude va aussi à mes rapporteur·e·s, les Professeur·e·s et maître·sse·s de conférence Dominique Brancher, Helwi Blom, Daniele Maira et Francesco Montorsi, qui se sont livrés à une lecture méticuleuse de mon travail et ont rédigé des rapports extrêmement détaillés, brillants par la pertinence de leurs commentaires et empreints d'une grande bienveillance à mon égard.

Enfin, je souhaite rendre hommage à mon compagnon, Giovanni Berjola. Au-delà de ses encouragements et de son soutien de chaque instant, j'ai pu profiter de sa relecture appliquée, de ses excellentes corrections de forme et de ses remarques de fond tout aussi remarquables. C'est à lui que je dédie mon travail, en espérant qu'il soit à la hauteur de son dévouement, ainsi qu'à mes deux petits anges, Diane et Théophile, qui, loin d'être des freins à ma carrière, en sont les plus précieux moteurs.

INTRODUCTION

Le destin réservé aux œuvres médiévales dans la culture imprimée des XV^e et XVI^e siècles demeure encore relativement méconnu. Pour expliquer ce phénomène, il suffit d'évoquer les présupposés qui ordonnent toujours notre représentation de la Renaissance : la rupture traditionnelle, s'appuyant sur les autorités de l'époque, avec la période médiévale, et la prédominance, dans les études, de l'héritage antique au sein de la culture humaniste. En outre, pendant longtemps, les médiévistes ne trouvaient pas grand intérêt à ces versions imprimées qui dénaturaient, selon eux, les textes médiévaux, et la plupart des seiziémistes considéraient qu'ils n'en étaient pas spécialistes. Par conséquent, on s'est peu intéressé à ces éditions pourtant particulièrement significatives du point de vue de l'évolution des mœurs et des goûts du public, de la mutation des formes littéraires, et de la consommation du livre¹.

Ainsi, s'appuyant sur l'idée traditionnelle de rupture entre les deux époques, les discours de détracteurs célèbres et sur un déni qui fait encore autorité au sein de la critique², on a considéré que le roman de chevalerie³ médiéval n'avait pas survécu au XVI^e siècle. Pourtant, à la naissance de l'imprimerie en France, une centaine de textes est remaniée et mise à jour pour

¹ Ces textes n'ont d'abord intéressé que quelques seiziémistes. Mais depuis une vingtaine d'années, les médiévistes, encouragés par les études sur la réception et l'histoire du livre, ont également investi ce domaine. Nous renvoyons à notre bibliographie pour les références complètes concernant les études existantes. Certaines dressent un panorama général de ces textes médiévaux et de leur diffusion imprimée (Besch 1915, Tilley 1919, Pickford 1960, Frappier 1965, Cazauran 1987, Cooper 1990, Ménard 1997), d'autres s'intéressent à une édition en particulier et à sa source médiévale (Harf-Lancner 1984, 1988, 1995, Baumgartner 2003, Wahlen 2004, Colombo Timelli 2007, 2008, 2011, Albert 2011, etc.). En outre, plusieurs colloques ou journées d'étude se sont déjà penchés sur la réception de la littérature chevaleresque à la Renaissance et au XVII^e siècle : « Topiques romanesques : réécriture des romans médiévaux (16^e-18^e siècle) » (1998) ; « Du Roman courtois au roman baroque » (2002) ; « Mémoire des chevaliers, édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du 17^e au 20^e siècle » (2005) ; « Le Roman de chevalerie en France à la Renaissance : littérature et histoire du livre » (2010). Les deux plus anciens spécialistes de ces réécritures du XIV^e au XVI^e siècle demeurent Cedric Pickford (*L'Évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque nationale*, Paris, Nizet, 1960) et Georges Doutrepoint (*Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1939), dont l'équipe dirigée par Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari et Anne Schoysman a récemment repris et prolongé les travaux (*Mettre en prose aux XIV^e-XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2010 ; *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, Paris, Garnier, 2014). Enfin, ces recherches d'ordre philologique, linguistique et littéraire se voient enrichies par des études de cas à partir de corpus restreints portant sur la participation de l'éditeur à la transmission des récits de chevalerie médiévaux (Pickford 1970 et 1980 ; Régnier-Bohler 1989 ; Taylor 2014).

² Voir les conclusions de l'ouvrage fondateur de Georges Doutrepoint, *op. cit.*

³ Notons que cette étude s'intéresse avant tout au roman de chevalerie et à sa constitution en tant que genre littéraire. Notre corpus exclura donc les ouvrages d'héraldique, les traités de chevalerie, les chroniques historiques ou encore les biographies chevaleresques, bien que certains de ces textes intègrent des éléments fictifs plus propres au roman, ou que des éléments réalistes ou historiques soient eux-mêmes assimilés par la fiction.

l'impression⁴, parallèlement à la survivance d'une circulation manuscrite. Ce sont des romans antiques, des romans arthuriens, des chansons de geste et des romans d'aventures⁵, autant de formes littéraires distinctes, que les pratiques éditoriales renaissantes vont contribuer à confondre dans un même corpus. Plusieurs milliers de volumes sont imprimés et vendus jusqu'à 1600, ce qui ne représente pas moins des deux tiers des fictions narratives en prose imprimées en France⁶. Le roman de chevalerie renaissant profite aussi de ce succès grâce, notamment, aux nombreuses éditions des livres d'*Amadis*. C'est seulement à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle que le nombre de ces imprimés commence à décliner, pour aboutir, à l'aube du XVII^e siècle, à une évolution radicale : la première parodie d'un genre désormais établi avec le *Don Quichotte* de Cervantès traduit et imprimé en France dès 1614. Ainsi, on peut à bon droit parler d'une vogue littéraire de ces « anciennes histoires », comme on les nomme encore au XV^e siècle, ou de ces « vieux romans » par opposition aux romans de chevalerie renaissants⁷, à partir de 1540, date de la première édition d'*Amadis*.

Dans ces remaniements, la transmission des valeurs courtoises et chevaleresques oscille entre rupture et continuité. On assiste d'une part à la création d'un nouveau genre pour lequel les imprimeurs-libraires revendiquent un profond travail de réactualisation : mise en prose, remaniement de la langue, nouvelle iconographie, nouveaux découpages internes des œuvres, péritextes inédits (pages de titre, prologues, poèmes liminaires). Mais on observe aussi une

⁴ Les plus grands succès concernent *Renaud de Montauban* (27 éditions entre 1482 et 1595), *Fierabras* (28 éditions entre 1478 et 1600), *Pierre de Provence* (26 éditions entre 1472 et 1585), *Robert le Diable* (23 éditions entre 1487 et 1600), *Mélusine* (22 éditions de 1478 à 1597) ou encore *Artus de Bretagne* (14 éditions de 1493 à 1584). Le premier « vieux roman » de chevalerie imprimé en France est *Le livre et l'histoire de Pierre filz du conte de Provence et de la belle Maguelone*, publié à Lyon entre 1472 et 1478 par Barthélemy Buyer. Mais c'est surtout à partir des années 1480 que commence à se développer cette vogue littéraire. Voir les recensements suivants : Arthur Tilley, « Les romans de chevalerie en prose », *Revue du XVI^e siècle*, n° 6, 1919, p. 45-63 ; Cedric Pickford, « Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600 », *BBSIA*, n° 13, 1961, p. 99-109 ; Richard Cooper, « " Nostre histoire renouvelée " : the Reception of the Romances of Chivalry in Renaissance France », in Sydney Anglo (dir.), *Chivalry in the Renaissance*, Woodbridge, Boydell Press, 1990, p. 175-238 ; Sergio Cappello, « Répertoire chronologique des premières éditions des romans médiévaux français aux XV^e et XVI^e siècles », in Giampaolo Borghello (dir.), *Est Ovest : lingue, stili, societa. Studi in ricordo di Guido Barbina*, Udine, Forum, 2001, p. 167-186.

⁵ La critique a qualifié de « romans d'aventures » les textes épiques qui se sont développés parallèlement aux matières bodéliennes mais dans d'autres cadres et selon d'autres conventions.

⁶ Les recensements comptabilisent pas loin de 500 éditions pour une centaine de titres. Le dernier tiers concerne tous les autres genres narratifs : la littérature allégorique, le roman sentimental ou la nouvelle.

⁷ L'expression « vieux romans », à laquelle est parfois substituée « romans antiques », est largement attestée. Cependant, lorsqu'ils souhaitent distinguer les créations renaissantes des « vieux romans », les lettrés du XVI^e siècle ne forment jamais la collocation « nouveaux romans » que nous utiliserons dans notre étude. Comme l'explique Pascale Mounier : « Peut-être l'innovation des traductions ou des réécritures récentes semble-t-elle limitée et la collocation *vieux romans*, suffisamment éloquente pour distinguer, par contraste, les romans plus récents. » (*Le Roman humaniste. Un genre novateur français, 1532-1564*, Paris, Champion, 2007, p. 61).

tendance inverse : l'archaïsation et l'esthétisation des valeurs chevaleresques qui ne survivent finalement que sous forme de *topoi*. Cette hésitation s'illustre également à travers une réception critique partagée entre détracteurs et prescripteurs contemporains. Certains humanistes et moralistes dénoncent les mensonges et la moralité douteuse de cette littérature alors que les théoriciens lui reconnaissent une valeur patrimoniale. Qu'il soit pris en exemple ou décrié, le roman de chevalerie occupe une place fondamentale dans les premiers débats poétiques sur le roman durant les années 1540-1550. Il contribue à légitimer la littérature narrative de fiction et à l'inscrire dans une réflexion théorique. À une époque où l'on souhaite « défendre et illustrer » la langue française, il va permettre de souligner le prix des antiquités médiévales par rapport au passé gréco-latin, contribuant ainsi à l'émergence d'un sentiment « national »⁸.

Si le rôle des imprimeurs-libraires est essentiel dans le transfert culturel de la littérature médiévale à la Renaissance, il ne se limite pas à la simple conservation d'écrits voués à la disparition. Rappelons, avec Roger Chartier, que l'œuvre imprimée est le fruit d'une convergence de systèmes, de pratiques et d'acteurs, véritables « machineries sémantiques »⁹ qui dépassent l'intentionnalité du seul écrivain. Il est ainsi admis que l'instance éditoriale¹⁰, notion plus pertinente que celle d'éditeur¹¹ puisqu'elle désigne moins une personne qu'une fonction, participe à la genèse de l'œuvre et à son sens¹². Cette étude se réclame donc résolument de ce courant de l'histoire et de la sociologie du livre qui entend interroger l'auctorialité¹³ à la lumière

⁸ Au sens d'une communauté d'hommes partageant une unité politique, historique, linguistique, culturelle et économique.

⁹ Roger Chartier, *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985, p. 79.

¹⁰ Celle-ci n'est évidemment pas la seule à prendre en compte dans le processus de création littéraire. La sociabilité littéraire (concours d'écriture, cercles littéraires, activité des collèges, etc.) constitue par exemple une autre composante de ces « machineries sémantiques ».

¹¹ Tout au long de cette étude, nous emploierons les termes d'éditeurs ou d'imprimeurs-libraires en nous référant à une instance plus qu'à une personne particulière.

¹² Roger Chartier rappelle que « l'auteur, tel qu'il fait retour dans l'histoire ou la sociologie littéraire, est à la fois dépendant et contraint. Dépendant : il n'est pas le maître du sens, et ses intentions qui portent la production du texte ne s'imposent nécessairement ni à ceux qui font de ce texte un livre (libraires-éditeurs ou ouvriers imprimeurs), ni à ceux qui se l'approprient par leur lecture. Contraint : il subit les déterminations multiples qui organisent l'espace social de la production littéraire ou qui, plus généralement, délimitent les catégories et les expériences qui sont les matrices mêmes de l'écriture » (*L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992).

¹³ L'auctorialité, qui s'oppose à l'autorité, se réfère à ce que Michel Foucault a appelé la « fonction auteur » ou *authorship* en anglais (« Qu'est-ce qu'un auteur ? », in Defert Daniel, Ewald François (dir.), *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard, 1991, vol. 1, p. 789-821). Si elle renvoie bien à l'origine d'une production textuelle, elle désigne avant tout un processus et non pas une position. En ce sens, l'auctorialité constitue une catégorie herméneutique, « pas seulement un lien psychologique et juridique entre l'auteur et le texte, mais un rapport sémantique et culturel entre le lecteur et le texte » (Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998, p. 61).

des réalités éditoriales¹⁴. À une époque où la littérature française commence à se penser de manière rétrospective, avec l'apparition des premières Bibliothèques imprimées, l'opération de sélection, d'adaptation et de diffusion éditoriales des manuscrits médiévaux auprès de nouveaux publics constitue un terrain d'enquête privilégié pour le chercheur. Il permet d'observer dans toute son ampleur l'évolution de l'idéal courtois et chevaleresque entre Moyen Âge et Renaissance et propose une perspective d'analyse inédite dans la réflexion critique sur la périodisation des deux époques¹⁵. De plus, notre étude sera l'occasion d'appréhender le phénomène passionnant du passage du manuscrit à l'imprimé. Quelle lecture de l'idéal chevaleresque ces éditions renaissantes proposent-elles ? Quel statut confèrent-elles à ces œuvres ? Matière première recyclable propre à divertir ou répertoire de modèles édifiants ? Recueil d'autorités à même de construire une identité nationale ou compilation de « classiques » formant la première bibliothèque patrimoniale en langue vernaculaire ? Nous nous attacherons à montrer que ce transfert participe de l'élaboration d'une représentation nouvelle des textes. Les imprimeurs-libraires les qualifient de « vieux romans ». Mais sur quels critères repose cette appellation ? Pourquoi parler de « vieux roman » si certaines œuvres tardives ne précèdent leurs éditions que de quelques décennies ? C'est donc aussi à l'invention d'une certaine conception mémorielle de la fiction narrative qu'on s'intéressera, et à la construction, *a posteriori*, d'une catégorie générique¹⁶, le roman de chevalerie, dont la dénomination n'apparaît qu'au XVII^e

¹⁴ Particulièrement l'approche de la *bibliography* comme « sociologie des textes » proposée par Donald F. McKenzie (*Bibliography and the sociology of texts*, The Panizzi Lectures, Londres, The British Library, 1986). Voir également Roger Laufer, *La Bibliographie matérielle*, Paris, Éditions du CNRS, 1983. Nous ne négligerons pas pour autant les autres approches développées par la critique : l'esthétique de la réception, le *New Historicism*, ou la sociologie de la production culturelle. Voir les quelques références représentatives suivantes : Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le Main, Suhrkamp Verlag, 1974 ; H. Aram Veeser (dir.), *The New Historicism*, New York / London, Routledge, 1989 ; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'époque classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 ; Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 89, 1991, p. 3-46.

¹⁵ Sur cette périodisation problématique, voir entre autres Geoffroy Atkinson, *The Extraordinary Voyage in French Literature before 1700*, New York, Columbia University Press, 1920 ; Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964 ; Jean Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1967 ; Eugenio Garin, *Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1990 ; Jacques Le Goff, « Pour un long Moyen Âge », *L'Histoire aujourd'hui*, Auxerres, éd. Sciences humaines, 1999, p. 309-314 ; Jean Delumeau, Jacques Le Goff, « La Renaissance a-t-elle existé ? », controverse entre Jean Delumeau et Jacques Le Goff, *Historia*, décembre 1999 ; Marie-Sophie Masse (dir.), *La Renaissance, des Renaissances, VIII^e – XVI^e siècles*, Paris, Klincksieck, 2010.

¹⁶ Nous employons la notion de genre telle qu'elle peut se définir au Moyen Âge et à la Renaissance. Selon Paul Zumthor, « le terme de genre dénote ainsi un mode de programmation, un « système modélisant », au sens où l'entendait Lotman, structurant le sens : une forme globale, une fiction conventionnelle, existant comme telle hors texte, mais qui, lorsqu'elle se réalise en discours, intègre, à un ensemble socio-culturel doué de signification propre, la série d'énoncés constituant le texte. Ce qui définit le genre, c'est une forme interne, dont l'existence est confirmée par l'épreuve de commutation entre les textes qu'il englobe, et qui exclut l'interchangeabilité, d'un genre à l'autre,

siècle¹⁷. La perspective de l'« éditorialité »¹⁸ nous permettra d'appréhender le roman avant tout comme un produit culturel et médiatique. En effet, la notion de genre recouvre des réalités non seulement textuelles mais aussi contextuelles – culturelles, historiques et économiques. Comme le rappelle Alain Vaillant, le roman, historiquement, « se définit ainsi au moins autant par ses liens de dépendance avec le système éditorial et le marché du livre que, selon l'abstraction narratologique, comme fiction narrative »¹⁹. Ainsi, considérer l'émergence du roman de chevalerie sous l'angle de l'« éditorialité » nous permettra d'enrichir et de dépasser l'approche traditionnelle de l'histoire littéraire. En effet, cette dernière inscrit le genre dans un temps marqué par la succession relativement rythmée des écoles, des courants et des esthétiques au cours des siècles, mais méconnaît le rôle fondamental de l'instance éditoriale.

Enfin, c'est essentiellement la construction d'un genre littéraire lors du passage du manuscrit à l'imprimé qui sera au cœur de notre propos. En effet, cette vogue éditoriale s'observe d'abord pour les « vieux romans » dans la première moitié du XVI^e siècle. Prolongée par le succès des « nouveaux romans » dès les années 1540, elle connaît encore quelques réviviscences dans les années 1570-1600. Mais en cette fin de XVI^e siècle, le corpus initialement composé d'une centaine de textes se resserre autour d'une quarantaine de titres, dont seulement une vingtaine passera le premier tiers du XVII^e siècle. Certes, il est avéré que les éditeurs du « Grand Siècle » ont continué d'imprimer des romans de chevalerie²⁰. Ces textes étaient donc toujours lus,

d'un certain nombre de traits, considérés pour cette raison comme pertinents. Le genre repose sur une continuité, définie au niveau d'une dominante autour de laquelle s'organisent les œuvres. » (*La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 12). Rappelons que la constitution du genre passe par sa réception auprès des lecteurs, comme le montre Antoine Compagnon qui s'appuie sur ce critère pour définir le genre : « un schéma de réception, une compétence du lecteur, confirmée et/ou contestée par tout texte nouveau dans un processus dynamique. » (*Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 185). Selon Anne Réach-Ngô, l'instance éditoriale doit également être prise en compte dans ce processus actif de réception générique des textes : « l'opération de mise en livre suscite un classement implicite et non théorisé, parfois seulement esquissé, des œuvres imprimées, relevant d'un premier discours critique que l'on peut qualifier de "générique" » (*L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, Genève, Droz, 2013, p. 17).

¹⁷ La première attestation de la formule est attribuée à Charles Sorel dans son *Berger extravagant* en 1627. Il la réutilise pour le titre du chapitre VIII (« Des romans de chevalerie ») de sa *Bibliothèque française* publiée en 1664 (mais dont le texte date de 1646). Voir Françoise Viellard, « Qu'est-ce que le "roman de chevalerie" ? Préhistoire et histoire d'une formule », in Isabelle Diu, Elisabeth Parinet et Françoise Viellard (dir.), *Mémoire des chevaliers, édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du I^{er} au XX^e siècle*, Paris, École des chartes, 2007, p. 12-13.

¹⁸ Nous empruntons ce néologisme à Alain Viala qui l'a proposé dans le cadre de la journée d'études « Éditorialités : Practices of Editing and Publishing », organisée le 25 novembre 2016 à la Maison Française d'Oxford.

¹⁹ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2017 [2010], p. 158.

²⁰ Voir Helwi Blom, « Vieux romans » et « Grand Siècle » : éditions et réceptions de la littérature chevaleresque médiévale dans la France du dix-septième siècle, 2012, prépublication à compte d'auteur d'une thèse de doctorat soutenue devant l'Université d'Utrecht le 21 février 2012.

aussi bien dans les manuscrits que dans des éditions anciennes ou contemporaines²¹. Cependant, le processus de construction du genre, considéré dans la perspective qui est la nôtre, trouve son achèvement à la fin du XVI^e siècle, juste avant le renouvellement fondamental proposé par Cervantès. C'est pourquoi nous n'irons pas au-delà de cette première vogue éditoriale.

Présupposés théoriques

Notre domaine d'étude s'intéresse donc au livre en tant qu'objet, à sa mise en forme, au discours éditorial qu'il délivre et à sa réception. En effet, l'avènement du texte renaissant part de la source, passe par le travail de l'instance éditoriale et s'inscrit dans un contexte à la fois socio-culturel et économique, à destination d'un public spécifique. Cette réception est soumise à des conventions de lecture propres à chaque génération de lecteurs, au territoire géographique auquel ils se rattachent et à une conception du livre qui leur est propre. On ne saurait donc séparer les concepts d'auteur et de récepteur. Ainsi, l'étude de l'« écriture éditoriale »²², et plus particulièrement de son influence dans la création générique, se doit d'intégrer les acquis de la recherche sur le travail de « mise en livre » au sein de l'atelier d'imprimerie²³, les différentes instances auctoriales qui participent à l'avènement du texte renaissant²⁴, et les caractéristiques de

²¹ Voir également l'article d'Helwi Blom, « La présence des romans de chevalerie dans les bibliothèques privées des XVII^e et XVIII^e siècles », in Thierry Delcourt, Élisabeth Parinet (dir.), *La bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Paris, École des chartes, 2000 (Études et rencontres de l'École des chartes, 7), p. 51-67.

²² Selon Anne Réach-Ngô, « l'instance éditoriale produit bien, plus encore qu'une interprétation musicale – le connaisseur pouvant se représenter mentalement la composition musicale en lisant la partition –, un dispositif de signification nécessaire à la communication littéraire, lorsque la sociabilité littéraire contemporaine de la production du texte, sa lecture à haute voix ou sa transmission orale, ne sont plus d'actualité. Qualifier d'« écriture » l'intervention des hommes du livre sur le texte qu'ils éditent – tant par sa mise en forme typographique et spatiale que par l'ajout de péritextes – revient donc à reconnaître leur pleine participation à la littérarité de l'œuvre. » (« Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative? », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 32). Voir aussi Anne Réach-Ngô, *L'Écriture éditoriale à la Renaissance*, op. cit.

²³ La « mise en livre » telle qu'elle a été définie et étudiée par Henri-Jean Martin et Roger Chartier, qui considère le dispositif de présentation du livre imprimé comme porteur de sens (le format, la typographie, la microstructure, l'insertion de péritextes, la mise en page, l'insertion ou non d'illustrations, la page de titre, etc.), de même que les acquis de la bibliographie matérielle (*bibliography*) auxquels nous nous sommes déjà référés. Ces éléments se rattachent à l'histoire des supports et des techniques du livre imprimé (voir Chartier Roger et alii (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, 1989-1991, 4 vol).

²⁴ Voir Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons and Printers : Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca, Cornell University Press, 1995 ; Martine Furno (dir.), *Qui écrit ? Figures de l'auteur et poids des co-élaborateurs du texte, de la fin du manuscrit à la Révolution (XV^e-XVII^e siècles)*, Lyon, Presses de l'ENS-LSH, 2009 ; Edwige Keller-Rabbé (dir.), *Les Arrière-boutiques de la littérature : auteurs et imprimeurs-libraires aux XVI^e et XVII^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010 ; Brigitte Ouvry-Vial, Anne Réach-Ngô, *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, « Pratiques éditoriales », 2010 ; Christine Bénévent, Annie Charont, Isabelle Diu, Magali Vène (dir.), *Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris,

son public²⁵. L'accès aux sources de la chevalerie médiévale²⁶, le cheminement du manuscrit jusqu'à l'imprimeur-libraire²⁷ et les enjeux éthiques, philosophiques et épistémologiques qui en découlent²⁸ sont autant de questions qu'il faudra prendre en considération.

Méthodologie et corpus d'application

Nous disposons de très peu d'informations sur la genèse de ces remaniements éditoriaux des romans de chevalerie médiévaux. La répartition des tâches au sein de l'atelier d'imprimerie et la responsabilité des différents acteurs (remanieur, correcteur, graveur, relieur, imprimeur, libraire) dans la nouvelle création renaissante demeurent des questions insolubles. En l'absence de « brouillons d'auteur », le chercheur se tournera vers les « brouillons d'éditeurs »²⁹, autrement dit les différentes versions imprimées d'une même œuvre :

Filtre incontournable pour accéder aux mutations de l'œuvre, le traitement que l'acte de publication fait subir au texte et sa diversité au sein d'éditions simultanées (chez différents imprimeurs) et successives (chez le même imprimeur ou d'un imprimeur à l'autre) conditionne l'entrée du chercheur – par la petite porte, celle de l'imprimerie – au sein du processus de la création. Cela impose au chercheur, de manière somme toute très fructueuse, de prendre en considération que la médiation du texte fait partie intégrante de l'élaboration de l'œuvre³⁰.

Presses de l'École nationale des Chartes, 2012 ; Martine Furno, Raphaële Mouren, *Auteur, traducteur, collaborateur, imprimeur... qui écrit ?*, Paris, Garnier, 2012 ; Christine Bénévent, Isabelle Diu, Chiara Lastraioli (dir.), *Passeurs de textes II : gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2014 ; Anne Réach-Ngô (dir.), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre*, Paris, Garnier, 2014.

²⁵ Voir Alexander Herman Schutz, *Vernacular Books in Parisian private libraries of 16th century according to the notorial inventories*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1955 ; Roger Doucet, *Les Bibliothèques parisiennes au XVI^e siècle (1493-1550)*, Paris, A. et J. Picard, 1956^[1]^[SEP] ; Albert Labarre, *Le Livre dans la vie amiénoise du XVI^e siècle. L'enseignement des inventaires après décès (1503- 1576)*, Louvain (Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris-Sorbonne, 66), 1971 ; Roger Chartier, *Pratiques de la lecture, op. cit.*, ; Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987. Enfin, la psychosociologie de la lecture offre une perspective nouvelle sur la fabrication du sens à partir de la forme du livre : voir Pierre Coirier, Daniel Gaonac'h, Jean-Michel Passerault, *Psycholinguistique textuelle. Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Paris, Armand Colin, 1996.

²⁶ Voir Albert Labarre, *op.cit.* ; Marc Fumaroli, « Aux origines de la connaissance historique du Moyen Âge : Humanisme, Réforme et Gallicanisme au XVI^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 115, 1977, p. 5-29^[1]^[SEP] ; Dominique Coq, « Les débuts de l'édition en langue vulgaire en France : publics et politiques éditoriales », *Sonderdruck aus Gutenberg-Jahrbuch* 1987, p. 59-72.

²⁷ Voir Danielle Régnier-Bohler, « Pour ce que la mémoire est labille... » : le cas exemplaire d'un imprimeur de Genève, Louis Garbin », *Le Moyen Français* 24-25 (1989), p. 187-213 ; Giuseppe Di Stefano, Rose M. Bidler (dir.), *Du manuscrit à l'imprimé*, actes du colloque international organisé à l'Université McGill de Montréal, *Le Moyen Français*, 22, 1989^[1]^[SEP].

²⁸ Voir Renaud Adam, Yann Sordet, Alexandre Vanautgaerden (dir.), *Passeurs de textes, imprimeurs et libraires à l'âge de l'Humanisme*, Turnhout, Brepols, 2009 ; Martine Furno (dir.), *Qui écrit ? Figures de l'auteur et poids des co-élaborateurs du texte, de la fin du manuscrit à la Révolution (XV^e – XVIII^e siècles)*, *op. cit.*

²⁹ Nous reprenons ces expressions à Anne Réach-Ngô, « Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », *op. cit.*, 15, p. 32.

³⁰ *Op. cit.*, p. 32.

Les variantes textuelles et matérielles qui jalonnent l'itinéraire éditorial d'un même roman de chevalerie tout au long du XVI^e siècle permettent ainsi de rendre compte de la construction et de l'évolution du genre tout en mesurant l'implication auctoriale de l'instance éditoriale dans ce processus. Ce parti pris méthodologique impose cependant de ne pas négliger le problème des leçons accidentelles qui n'ont pas vocation à être interprétées, ou celui des contraintes techniques et financières qui doivent également être prises en compte dans l'élaboration de l'œuvre imprimée³¹.

Cette démarche de reconstitution du parcours éditorial d'un roman s'inscrit dans la lignée des travaux de l'association d'Études sur la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme basée à Lyon³², et plus particulièrement de l'ouvrage *Via Lyon : parcours de romans et mutations éditoriales au XVI^e siècle* dirigé par Anne Réach-Ngô et Pascale Mounier³³, dont nous élargissons la perspective, centrée sur l'étape lyonnaise. Il s'agira de partir, pour un même roman, de sa source manuscrite ou, le cas échéant, de son édition *princeps*, et de suivre sa migration à travers les grands centres éditoriaux français, jusqu'au déclin ou à la disparition de cette vogue. Cette approche diachronique et diatopique permettra d'interroger à la fois les sources de ces éditions, l'évolution des pratiques éditoriales et des goûts des lecteurs, ainsi que le mode de transmission et de circulation des textes. La sélection des œuvres du corpus a été établie en fonction de la présence de traces historiographiques permettant d'en apprécier la réception : sources manuscrites connues, prologues inédits, présence de privilèges, succès éditoriaux et rééditions multiples, indications de provenance, mentions chez des détracteurs contemporains. Outre les manuels et catalogues bibliographiques traditionnels³⁴, des travaux récents en lien direct avec

³¹ Sur cette question, voir Walter Wilson Greg, « The Rationale of Copy-Text », *Studies in Bibliography*, n° 3, 1950-1951, p. 19-36.

³² L'association publie sa revue *RHR* à raison de deux numéros par an et « vise à mieux faire connaître le XVI^e siècle français et européen, notamment dans les domaines de la littérature (française, étrangère, néo-latine), de l'art, de l'histoire du livre, de l'histoire des idées, des savoirs et des représentations. » (<http://www.rhr16.fr/revue>).

³³ Pascale Mounier et Anne Réach-Ngô (dir.), *Via Lyon : parcours de romans et mutations éditoriales au XVI^e siècle, Carte Romanze*, 2 volumes, Milano-Turino, 2014-2015. Les études rassemblées dans ces deux volumes montrent la constitution d'une identité éditoriale dans les romans publiés en France au XVI^e siècle, en fonction de leur lieu de production.

³⁴ Voir principalement : Robert Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1951 (1^{er} et 2^e *Suppléments* (1949-1953), avec Jacques Monfrin, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1971, 2 vol. ; 3^e *Supplément* par Françoise Viellard et Jacques Monfrin, Paris, Librairie d'Argences, 1986, 2 vol.) ; Jean Barrois, *Bibliothèque prototypographique, ou librairies des fils du roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les siens*, Paris, Treuttel et Würtz, 1830 ; Henri Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Lyon/Paris, A. Brun puis P. Brouier /

notre corpus constituant de précieux outils mis à la disposition des chercheurs³⁵. Nos premières investigations ont donc permis de distinguer quatre œuvres qui se rattachent originellement aux différentes matières littéraires médiévales (roman arthurien, chanson de geste, roman antique et roman d'aventures), progressivement unifiées au sein de la catégorie du roman de chevalerie : *Lancelot*, *Ogier le Danois*, *Florimont*, et *Le Chevalier Doré*.

- *Lancelot* ou l'impossible renouvellement

Le *Lancelot* est imprimé pour la première fois en 1488 à Rouen par Jean Le Bourgeois pour le premier volume et à Paris par Jean Du Pré pour le second. Il constitue le premier roman arthurien imprimé à la Renaissance. Son édition *princeps* propose un découpage et un prologue originaux par rapport aux sources médiévales. Le texte connaît ensuite six rééditions par divers imprimeurs-libraires parisiens jusqu'en 1533, dont une édition de luxe en 1494 d'Antoine Vérard, destinée au roi Charles VIII et présentant des retouches significatives. Après une longue période d'accalmie qui amorce le déclin de la vogue imprimée des romans de chevalerie médiévaux, Benoît Rigaud publie à Lyon la dernière édition connue du *Lancelot* au XVI^e siècle (1591), sous une forme considérablement abrégée qui ne permet plus qu'une lecture référentielle et informative, stimulée par la mise à disposition d'un index sur le modèle des usuels de l'époque. Cette pratique éditoriale inédite oriente le mode de lecture de textes de fiction qui ne semblent plus au goût du jour.

A. Picard, 1895-1952, 13 vol. ; Guy Bechtel, *Catalogue des gothiques français (1476-1560)*, 2^e édition corrigée et augmentée, Paris, Giraud-Badin, 2010 ; Gustave Brunet, *La France littéraire au XV^e siècle ou catalogue raisonné des ouvrages en tout genre imprimés en langue française jusqu'à l'an 1500*, Paris, Librairie A. Franck, 1865 ; Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, 5^e édition originale entièrement refondue et augmentée d'un tiers, Paris, F. Didot, 1860-1865, 6 vol. (*Supplément* par Pierre Deschamps et Gustave Brunet, Paris, F. Didot, 1878-1880, 2 vol.) ; Alfred William Pollard, *Catalogue of manuscripts and early printed books from the libraries of William Morris, Richard Bennett, Bertram, fourth earl of Ashburnham, and other sources, now forming portion of the library of J. Pierpont Morgan*, London, Chiswick press, 1906-1907, 3 vol. ; Brian Woledge, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, Droz, 1954 (*Supplément* (1953-1973), Genève, Droz, 1975).

³⁵ Nous avons notamment utilisé deux bases informatiques : Pascale Mounier (dir.), *Base des éditions lyonnaises de romans du XV^e siècle (ELR)*, <http://www.rhr16.fr/base-elr> ; Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari et Anne Schoysman (dir.), *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, op. cit. (notices publiées sous forme synthétique sur *La vie en prose. Riscrivera in prosa nella Francia dei secoli XIV-XVI*, <http://users2.unimi.it/lavieenproses/>).

- *Ogier le Danois* et le triomphe de l'univers guerrier

La prose imprimée d'*Ogier le Danois* peut être considérée comme un « best-seller » de son époque avec dix-huit éditions parues entre 1496 et 1599. Elle témoigne du succès particulier de la chanson de geste à la Renaissance, et même au-delà, et des mutations génériques qu'elle subit tout au long du XVI^e siècle. L'intérêt de ce parcours éditorial réside principalement dans la multiplicité de ses témoins et dans les rapports qu'ils entretiennent. Il révèle en effet l'existence de véritables réseaux d'imprimeurs-libraires qui mettent en lumière les pratiques éditoriales à l'œuvre dans la mise en livre des romans de chevalerie médiévaux. *Ogier le Danois* propose ainsi un terrain particulièrement fertile pour l'analyse des pratiques de circulation, de diffusion et d'adaptation des œuvres médiévales par les éditeurs renaissants.

- *Florimont*, un roman antique à la mode renaissante

Le *Florimont* s'inscrit dans le cycle d'Alexandre ce qui le rattache à la matière antique. Il compte une demi-douzaine d'éditions aux XVI^e et XVII^e siècles qui n'ont pas toutes été conservées. Celle que l'on considère aujourd'hui comme l'édition *princeps* est imprimée à Paris par Jean Longis en 1528. Deux autres éditions nous sont parvenues, imprimées à Lyon par Olivier Arnoullet en 1529 et 1555. Enfin, une édition rouennaise de Nicolas Mulot sans date est imprimée à la fin des années 1570-1580. Une première particularité de ce remaniement renaissant est sa source, non plus une mise en prose du XV^e siècle comme souvent, mais la version initiale en vers, dans une copie remontant au XIII^e siècle. Plus surprenant encore, on en connaît le remanieur : Girard de Moët, un aristocrate d'origine champenoise. L'analyse de ces éléments promet ainsi de précieuses informations sur la circulation des manuscrits, les modalités du projet éditorial, la responsabilité auctoriale de l'œuvre, et l'adaptation de l'idéal chevaleresque médiéval dans un contexte renaissant à partir d'une source directe.

- Le *Chevalier doré*, création et re-catégorisation générique éditoriale

Le *Chevalier Doré* constitue une véritable création éditoriale. Il s'agit en effet d'un épisode isolé et proposé comme œuvre autonome par l'instance éditoriale, tiré du

Perceforest rédigé dans la première moitié du XIV^e siècle et imprimé lui aussi à la Renaissance. Dans sa version indépendante, il se rattache aux romans d'aventures et d'amour médiévaux, une matière qui connaît un succès important au XVI^e siècle. La première édition est publiée avec privilège par Denis Janot à Paris en 1541. Une seconde sans nom ni lieu, mais qui porte la date de 1542, a été attribuée au lyonnais Denis de Harsy. Le *Chevalier Doré* revient ensuite à Paris chez Jean Bonfons, dans une édition sans date, avant de repartir pour Lyon, où il est publié à deux reprises par Benoît Rigaud, en 1570 et 1577. Son principal intérêt réside dans son identité générique double : il est perçu, selon les pratiques éditoriales, tantôt comme un roman de chevalerie, tantôt comme un récit sentimental, reflétant également l'évolution des goûts du public. Son itinéraire marque donc une étape supplémentaire dans le développement du genre chevaleresque, parallèlement à la grande entreprise éditoriale des *Amadis*.

Chaque remaniement de roman médiéval suit un itinéraire éditorial particulier qui sera analysé en détails. Puis ce corpus pourra en définitive être confronté à celui des romans de chevalerie renaissants afin de déterminer les pratiques éditoriales communes ou divergentes à l'intérieur d'un même genre en construction – le roman de chevalerie –, dont tous les constituants, créations ou re-crétions, se réclament néanmoins du même patrimoine littéraire. Par ses caractéristiques éditoriales remarquables, c'est *Amadis* qui en constituera le représentant idéal :

- *Amadis*, un nouveau « vieux roman » ?

L'édition d'*Amadis* et des « nouveaux romans », qui s'étale sur une quinzaine d'années, se propose, à travers des œuvres principalement traduites de l'espagnol et de l'italien, de renouveler la matière chevaleresque dans un contexte politique de promotion de la langue et de la littérature française. Véritable phénomène éditorial, cet imposant cycle romanesque, composé de 24 livres dont les huit premiers sont traduits par Herberay des Essarts, s'étend sur 75 ans et compte pas moins de 200 éditions réparties entre Paris, Lyon et Anvers. Son influence est retentissante : il suscite autant d'éloges que de critiques et encourage les premières réflexions

théoriques sur le roman. L'itinéraire éditorial du premier livre d'*Amadis* constitue un cas exemplaire en vue d'une confrontation avec le corpus de « vieux romans ». Ce premier volet est imprimé dès 1540 par Denis Janot associé à Vincent Sertenas et Jean Longis. Les collaborateurs rééditeront le texte une dizaine de fois jusqu'en 1560 avec différents exemplaires imprimés pour chaque édition, portant les noms d'un seul ou de plusieurs des associés. Quatre autres imprimeurs-libraires prennent leur suite : Christophe Plantin en 1561 et Guillaume Silvius en 1574 à Anvers, Benoît Rigaud en 1575 et François Didier en 1577 à Lyon. Il s'agira de mettre à jour des pratiques éditoriales et littéraires innovantes qui isolent les « nouveaux romans » du corpus initial, tout en montrant qu'*Amadis* s'inscrit également par d'autres aspects dans la catégorie des « vieux romans », selon la réception qu'en proposent certains imprimeurs-libraires.

En somme, l'enjeu de ce travail sera d'étudier ces itinéraires éditoriaux sous les angles de leur production et de leur réception, en sollicitant les trois pôles en tension définis par Roger Chartier³⁶ : la mise en texte (le remaniement de l'œuvre mais aussi celui de la langue), elle-même soumise à la mise en livre (le choix du format, de la typographie, de la mise en page, le paratexte en général³⁷, le découpage à travers la rubrication ou les paragraphes, les choix d'illustration), et le lecteur (la réception de l'œuvre auprès du public mais aussi de l'imprimeur-libraire lui-même, le projet éditorial, la commande, le discours critique, l'évolution des goûts des lecteurs). Dans un premier temps, une étude générale s'attachera à analyser le processus d'uniformisation des matières littéraires médiévales, à partir du XV^e siècle et tout au long du XVI^e siècle. Elle montrera qu'un certain nombre de marqueurs génériques se mettent progressivement en place aux plans textuel et matériel dans les remaniements manuscrits puis imprimés. Ce phénomène trouve son aboutissement lorsqu'une catégorie uniforme est perçue par le lecteur et définie par un ensemble de caractéristiques relevant non seulement du contenu littéraire mais aussi de l'objet qui le renferme. Le contexte historique participe aussi de cette catégorisation avec, d'une part, la

³⁶ Roger Chartier, « Du livre au lire », *Sociologie de la communication*, Éditions Payot/Rivages, Volume 1, n° 1, 1997, p. 271-290.

³⁷ Nous choisissons donc d'intégrer les prologues des remanieurs ou des imprimeurs-libraires dans la catégorie « mise en livre ».

naissance de l'historiographie littéraire, d'autre part les premières réflexions théoriques sur le roman, et enfin le développement d'une politique culturelle de défense de la langue et du patrimoine littéraire français. Nous confronterons, dans un second temps, ces postulats théoriques à l'étude des différents itinéraires éditoriaux. Leur analyse détaillée, même si elle pourra parfois paraître descriptive voire fastidieuse, est néanmoins nécessaire afin d'observer au plus près les pratiques éditoriales à l'œuvre dans la construction du roman de chevalerie, d'en percevoir les différentes étapes, et de mieux saisir les raisons de son déclin à la fin du XVI^e siècle.

Normes de transcription

Afin de faciliter la lecture, nos transcriptions distinguent u / v et i / j, introduisent l'accent aigu en fin de mot et l'apostrophe, remplacent les abréviations par la forme *in extenso* et les deux points par la virgule lorsqu'ils ont cette fonction. Nous n'appliquons pas ce système de transcription dans les citations provenant d'éditions critiques ou de la littérature secondaire qui sont reproduites telles quelles.

LA CONSTRUCTION DU ROMAN DE CHEVALERIE A LA FIN DU XV^E ET AU XVI^E SIECLE

Dès le XV^e siècle en France, les « anciennes histoires », transfigurées par la prose, retrouvent une seconde jeunesse. Ce sont, d'après les classifications génériques modernes, des romans antiques, des romans arthuriens, des chansons de geste et des romans d'aventures. Les pratiques des remanieurs confondent peu à peu ces textes dans un même corpus, ouvrant la voie aux imprimeurs-libraires qui mettent à jour pour l'impression une centaine de romans de chevalerie médiévaux, sans pour autant que s'interrompe leur circulation manuscrite. Le roman de chevalerie renaissant ou « nouveau roman » va aussi rejoindre cette même catégorie et bénéficier de son succès : on connaît en effet les nombreuses éditions des livres d'*Amadis*. Cette vogue littéraire des « anciennes histoires », appelées par la suite « vieux romans » à partir de 1540, date de la première édition d'*Amadis*, finira par s'étioler à la fin du XVI^e siècle. On s'intéressera d'abord à l'invention d'une certaine conception mémorielle de la fiction narrative, puis à la construction, *a posteriori*, d'une catégorie générique, à savoir le roman de chevalerie¹. En premier lieu, il faudra repenser la rupture traditionnelle entre Moyen Âge et Renaissance à la lumière de notre propos, et montrer les prémisses médiévales d'une uniformisation à partir de matières littéraires distinctes. Dans un second temps, on montrera dans quelle mesure le changement de médium et l'apparition d'une nouvelle instance auctoriale, celle de l'éditeur, permettent de préciser les contours de ce corpus. Cette étape doit beaucoup à la naissance de l'historiographie littéraire et aux premières réflexions théoriques sur le roman². On explorera ces deux grands cycles dans une perspective d'histoire culturelle et d'histoire du livre, à la lumière des trois pôles qui caractérisent les pratiques éditoriales : la mise en texte, la mise en livre, et le lecteur³.

¹ Rappelons que cette dénomination n'apparaît qu'au XVII^e siècle avec Charles Sorel et son *Berger extravagant* (1627).

² Notons que ces premières réflexions françaises, qui rappellent les querelles sur l'*Orlando Furioso* de l'Arioste en Italie, ne constituent pas encore une véritable théorie du roman. Pour cela, il faut attendre 1670 et le *Traité de l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet.

³ Bien que nous adoptions une approche d'histoire du livre, il ne s'agit pas d'exclure pour autant l'approche littéraire et la terminologie de Gérard Genette qui pourrait également constituer notre point de départ, notamment les notions de paratexte (paratexte éditorial, paratexte auctorial, péri-texte, épitexte) et les relations transtextuelles (intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité, hypertextualité). Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982 ; *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

Distinction originelle des matières

Le critère du personnage

La tentative de typologie de la littérature vernaculaire⁴ médiévale proposée par Jean Bodel au début de sa *Chanson des Saisnes* à la fin du XII^e siècle est bien connue :

Ne sont que trois materes a nul home vivant :
De France et de Bretagne et de Ronme la grant ;
Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretagne si sont vain et plaisant,
Et cil de Ronme sage et de sens aprendant,
Cil de France sont voir chascun jour aparant.⁵

Jean Bodel propose trois groupes en s'appuyant sur le critère de la « matière » narrative, un terme vaste dans les traités théoriques médiévaux en latin⁶ (la *materia*), mais qui se réfère ici au sujet des œuvres et à leur fonction (plaisir, didactisme, vérité). Énumérer et définir des marqueurs de catégorisation générique (qu'ils soient thématiques, formels, stylistiques, etc.) est une entreprise vaine car la plupart sont interchangeable d'une matière à l'autre⁷. Par ailleurs, notre position doit être celle de la prudence vis-à-vis d'une époque dont les œuvres n'obéissent à aucune règle théorique préconçue. Nos outils conceptuels ne sont pas adaptés à une définition du champ et des limites du genre⁸. Cependant, si l'on rapproche le concept de

⁴ Jean Bodel se réfère bien à la littérature en « roman », par opposition à la littérature latine qui pouvait traiter d'autres sujets (voir l'interprétation de Luciano Rossi, « Jean Bodel : des *flabiaux* à la chanson de geste », *Versants*, n° 28, 1995, p.33-34). On cite souvent aussi le prologue, plus ancien (1176-1177) de la branche II du *Roman de Renart* : « Seigneurs, oi avez maint conte / Que maint conterre vous raconte, / Comment Paris ravi Elaine, / Le mal qu'il en ot et la paine / De Tristan que la Chievre fist, / Qui assez bellement en dist / Et fabliaus et chançons de geste. / Romanz d'Yvain et de sa beste / Maint autre conte par la terre. / Mais onques n'oïstes la guerre, / Qui tant fu dure de grant fin, / Entre Renart et Ysengrin / Qui moult dura et moult fu dure. » (*Le Roman de Renart*, éd. Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1985, p. 208, v. 1-13). Différentes matières (antique, tristanienne, arthurienne) y sont représentées par l'évocation de leurs héros, et d'autres catégories non illustrées sont mentionnées (fabliaux, chansons de gestes, autres contes), proposant ainsi une palette plus large que celle de Jean Bodel. Cela s'explique par le sujet et la fonction du roman : l'auteur de la branche II du *Roman de Renart* annonce indirectement ici les catégories qu'il va parodier alors que Jean Bodel vise à inscrire son œuvre à l'intérieur de l'une des trois catégories mentionnées.

⁵ Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, 2 volumes, Genève, Droz, 1989, t. 1, p. 2.

⁶ Voir la synthèse de Richard Trachsler dans *Disjointures-conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen et Basel, Francke Verlag, 2000, note 16.

⁷ *Op. cit.*, p. 20-38.

⁸ Notons que l'examen du genre permet d'aborder l'étude de la réception, comme l'explique Hans Robert Jauss : « [...] concept historique de continuité, où tout ce qui précède s'élargit et se complète dans ce qui suit [...], la relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon. Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l'auditeur) l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits. La variation et la rectification délimitent le champ, la modification et la reproduction définissent les limites de la structure du genre. » (« Littérature médiévale et théorie des genres », in Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean Marie Schaeffer (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 48-49).

matière de celui de genre littéraire médiéval⁹, tel qu'il a été défini dans les années 1970 par Jauss ou Zumthor¹⁰, le critère de catégorisation le plus probant serait le personnage. Ce dernier convoque un imaginaire certes difficile à délimiter, mais que le lecteur identifie spontanément¹¹. C'est d'ailleurs le personnage qui est invoqué la plupart du temps lorsqu'il s'agit de nommer l'œuvre dans les prologues, les *incipit* ou les *explicit* (après des formules du type « Roman de », « Geste de », « Chanson de »)¹². Il serait ainsi impossible, par exemple, de placer un personnage de chanson de geste dans un roman arthurien et vice versa. Les matières seraient donc bien cloisonnées. Ces considérations préconçues concernent la mise en texte, qu'en est-il des autres pôles qui interviennent dans le processus de catégorisation ?

Groupeement par matière au sein du manuscrit

La mise en livre semble suivre la typologie bodélienne. D'abord, les remanieurs opèrent une distinction entre « geste » ou « chanson », et « roman »¹³ dans certains espaces paratextuels (prologue, colophon). Il faut noter que le prologue lui-même ne peut prétendre au statut de marqueur générique d'une matière, ses *topoi* et caractéristiques formelles et stylistiques étant encore une fois interchangeables d'une matière à l'autre¹⁴. On constate cependant que les anthologies manuscrites proposent aussi un regroupement par matière¹⁵,

⁹ Nous n'affirmons pas que le genre soit l'exact équivalent de la matière, mais qu'ils partagent le même marqueur stable de catégorisation. À partir des traités en latin des théoriciens médiévaux, Richard Trachsler note que chaque matière doit posséder un *stilus* qui lui est propre. Selon lui, on pourrait rapprocher ce *stilus* de la notion moderne de « genre », en tant que « système de règles qui existe [...] indépendamment de la réalisation d'une œuvre littéraire particulière » (*op. cit.*, p. 16-20).

¹⁰ Voir les travaux de Hans Robert Jauss (*op. cit.*) et de Paul Zumthor (*Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972). Le critère de catégorisation du personnage est également repris par Richard Trachsler dans son étude.

¹¹ C'est ce que l'on retrouve dans les tentatives de définition de William Calin pour la chanson de geste et le roman courtois : « [...] politique, féodal et engagé, orienté vers l'Histoire et se targuant de fidélité au réel (...) phénomène littéraire non-problématique, stéréotypé, hiérarchique et hiératique, présentant un monde stable, statique, organique et harmonieux et un protagoniste qui symbolise et incarne la communauté. ». Pour le roman courtois, William Calin propose la définition suivante : « fictif, œuvre d'imagination auréolée de mystère, de fantaisie et de merveilleux [...] œuvre problématique, dynamique, instable et fluide, dont le héros possède une psychologie individuelle, une personnalité approfondie et nuancée et qui évolue dans le temps. » (Voir « Rapports entre chanson de geste et roman au XIII^e siècle : rapport introductif », in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin : actes du IX^e congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août-4 septembre 1982*, Modena, Mucchi, 1984, t. II, p. 412).

¹² De même que dans le discours critique des moralisateurs comme nous le verrons.

¹³ Emmanuelle Poulain-Gautret rappelle qu'à partir du moment où les textes sont lus et non plus chantés, le terme de « roman » s'applique également à la chanson de geste. Dans le prologue de *La Chevalerie Ogier* en alexandrins, le remanieur présente d'abord le texte comme une chanson, puis comme un roman et enfin comme une chronique, traduisant ainsi l'évolution de la chanson de geste au XIV^e siècle (*La Tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2005, p. 122).

¹⁴ Voir Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2002, 2 vol.

¹⁵ Les anthologies manuscrites proposent des regroupements par matière mais aussi par auteur, par généalogies de personnages, par volets ou le plus souvent, elles fonctionnent de manière aléatoire. À titre d'exemple pour

même si ce phénomène n'est pas systématique et qu'il pourrait s'expliquer par des raisons formelles et leurs conséquences sur la mise en page¹⁶. De même, les grandes compilations cycliques à prétention historique de la fin du Moyen Âge (cycle de la croisade, de Charlemagne, de Guillaume, d'Alexandre etc.) se consacrent à une matière en particulier. Citons, entre autres, *Les Chroniques et conquêtes de Charlemagne* compilées par David Aubert pour Philippe le Bon en 1458¹⁷, *Le Livre des conquestes et faits d'Alexandre le Grant* par Jean Wauquelin pour Jean d'Etampes en 1448¹⁸ et une compilation de la matière de Bretagne par Michel Gonneau pour Jacques d'Armagnac en 1470¹⁹. La mise en page des manuscrits peut-elle constituer un critère de catégorisation des matières ? Avant 1200, on copie généralement la matière de France sur des volumes de petit format et sur une seule colonne en raison de la longueur du mètre, donc d'un critère formel. Les autres matières sont copiées sur deux colonnes, à l'intérieur de volumes plus grands et avec une mise en page et une écriture plus ou moins standardisées. Puis la disposition sur deux colonnes devient la norme pour toutes les matières et de manière générale pour la littérature en langue

notre propos, nous reproduisons quelques notices de manuscrits disponibles sur Gallica : Français 1448, XIII^e siècle (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058891r.r=Fran%C3%A7ais%201448>) : « Contient : 1° la Chanson de Girart de Viane ; 2° Li Ystoire d'Aimmet et dou roi Charle ; 3° Li Despartemenz des anfenz Aymeri de Narbonne, anci com li.III. aneis devindre chevalier ; 4° Le Couronnement de Louis et le charroi de Nîmes ; 5° La Prise d'Orange ; 6° Boves de Conmarcis et le siege de Barbastre ; 7° La Conquete d'Espagne ; 8° Les Enfances Vivien ; 9° La Chevalerie Vivien ; 10° La Bataille en Aleschans ; 11° La Bataille de Loquifer et de Renoart, le moiniage Renoart, etc. » ; Français 344, XIII^e siècle (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000109r.r=>) : « Contient : 1° L'Histoire du Saint Graal, de Robert de Borron ; 2° L'Histoire de merlin, de Robert Borron ; 3° Lancelot du Lac, la Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthus [de Gautier Map] » ; Français 1447, XIV^e siècle (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059914m.r=Fran%C3%A7ais%201447>) : « Contient : 1° Le Roman de Floire et Blanchefleur ; 2° Le Rommant de Berte [par Adenes] ; 3° Le Roumanz de Claris et Laris. » ; Colbert 1506, XIII^e siècle (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059173q.r=alexandre%20alexandre>) : « Contient : 1° Fragment de Partenope de Blois (sur deux feuilles de garde transposées) ; 2° Le Roman de Florimont, d'Aymon de Varennes ; 3° Le Roman d'Alexandre, de Lambert Le Tort [et d'Alexandre de Bernay]. ; 4° La Signification de la mort d'Alexandre [par Pierre de Saint-Cloud] ; 5° La Vengeance d'Alexandre [de Gui de Cambrai] ; 6° Sur la dernière feuille de garde un fragment plus moderne des Vœux du Paon ».

¹⁶ Il paraît en effet plus aisé, pour le copiste, de regrouper des textes en décasyllabes, en alexandrins ou en octosyllabes dans un même manuscrit, plutôt que de les mêler. On rencontre pourtant ce phénomène dans certaines anthologies (voir Geneviève Hasenohr, « Les chansons de geste » et « Les romans en vers », in Henri-Jean Martin et Jean Vezin (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis, 1990, p. 239-263).

¹⁷ Compilation des *Enfances Charlemagne*, de *Doon de Mayence*, du *Voyage de Charlemagne*, des *Enfances Ogier*, d'*Aspremont*, de *Girart de Viane*, de *Fierabras*, des *Quatre fils Aymon*, de la *Prise de Pampelune*, de *L'Entrée en Espagne*, de la *Bataille de Roncevaux*, d'*Aimeri de Narbonne* et de la *Chanson des Saisnes*.

¹⁸ Compilation d'un *Roman d'Alexandre* en vers contenant le *Fuerre de Gadres*, la *Prise de Defur*, les *Vœux du paon* de Jacques de Longuyon, le *Restor du paon* de Jean Le Court, le *Roman d'Alexandre* en prose et un livre du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais.

¹⁹ Il s'agit du manuscrit B.N.fr. 112 composé de 3 livres (le premier est aujourd'hui perdu) intitulés *Le second livre de messire Lancelot du Lac*, le *Tiers livre de Lancelot* et le *dernier livre de messire Lancelot du Lac*. Cedric Pickford a proposé un inventaire des sources : *Lancelot en prose*, *Tristan en prose*, *La Suite du Merlin*, *Palamede*, *Le Tournois de Sorelois*, *Alixandre l'Orphelin*, *Le Varlet à la Quotte Mal Taillée*, *Perceval en prose*, *Queste de Gautier Map*, *Demandas ibériques*, *La Mort du Roi Artus* et plusieurs sources inconnues (voir *L'Évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque nationale*, Paris, Nizet, 1960, p. 14-24 et p. 297-319).

vernaculaire, qu'elle soit en vers ou en prose²⁰. Sous l'impulsion de grands mécènes, les XIV^e et XV^e siècles voient apparaître des chefs d'œuvre de l'enluminure médiévale, avec le développement de la décoration et de l'illustration. La mise en page des textes en vers et en prose se normalise de plus en plus et les textes cycliques en prose, principalement la matière arthurienne, se conforment à une présentation sur trois colonnes qui renforce le faste de ces exemplaires²¹. Hormis cette spécificité, il reste difficile d'établir un lien entre mise en page, système de repérage textuel, illustration, et matière narrative au Moyen Âge, les tendances s'élargissant à toute la littérature vernaculaire.

Le cas d'un lecteur au Moyen Âge

Enfin, le pôle du lecteur²² peut être interrogé grâce à un document particulièrement intéressant qui nous confirme un relatif cloisonnement des matières et leur catégorisation à travers le critère du personnage. Il s'agit de la page finale d'un manuscrit du XV^e siècle de l'*Ovide moralisé*²³ sur laquelle un lecteur a répertorié, sur trois colonnes, 91 noms de personnages issus de toutes les matières narratives (de Hercule à Arthur, Lancelot, en passant par Roland, Tristan, Ogier ou encore Œdipe). Bien que l'organisation de cette liste ne soit pas systématique, on y distingue clairement plusieurs groupes de noms fonctionnant par association, qui renvoient, pour le lecteur, à l'univers ou l'horizon d'attente propre à une matière (arthurienne, épique et antique). Par exemple, les treize premiers noms se rapportent à la matière antique et plus précisément au cycle de Troie, et les quatorze suivants à la matière arthurienne.

Naissance d'une catégorisation

²⁰ Geneviève Hasenohr n'oublie cependant pas de mentionner quelques exceptions à sa description générique des manuscrits de chansons de geste et de romans (*op. cit.*, p. 243 ; p. 245).

²¹ Selon Geneviève Hasenohr : « On soulignera combien le contenu des manuscrits en prose à trois colonnes est homogène et spécifique : dans la quasi-totalité des cas, il s'agit de cycles arthuriens [...]. Il est rare qu'un type de mise en page ait été si étroitement lié à un type littéraire (les romans cycliques du XIII^e siècle) et à un type de production (de luxe), dont la conjonction est conditionnée par l'unicité du public : l'aristocratie curiale » (*op. cit.*, p. 270). Notons qu'à la fin du XV^e siècle, la tendance sera à la copie à longues lignes, au détriment de la disposition sur deux colonnes (*op. cit.*, p. 349).

²² Notons que la notion d'horizon d'attente du lecteur médiéval est aujourd'hui fortement remise en question par la critique. Mais il reste néanmoins possible de rassembler, à partir des pratiques textuelles, certaines informations autour de ce lecteur hypothétique.

²³ Manuscrit BNF fr. 871, feuillet 347 v^o. Nous renvoyons à l'ouvrage de Richard Trachsler pour une reproduction et une étude détaillée de ce feuillet (*op. cit.*, p. 48-50).

Cependant, un phénomène d'unification est déjà en marche, malgré la distinction des matières que nous avons pu relever²⁴. Jean Bodel lui-même, en bornant sa typologie à trois matières représentatives de la littérature en langue vernaculaire, ne constitue-t-il pas une catégorie générale dont il exclut d'emblée d'autres matières potentielles²⁵ ? Le lecteur de l'*Ovide moralisé* n'adopte-t-il pas une démarche identique dans sa liste unique et généralisante, à l'organisation non systématique (puisque certains noms demeurent solitaires) ?

Interactions des matières et contaminations génériques

Dès le XII^e siècle, les thématiques communes et la contamination réciproque des matières montrent la perception d'une catégorie plus large. Par exemple, les *topoi* de la fin'amor des troubadours, originellement étrangers à la fiction narrative en vers, s'immiscent peu à peu dans toutes les matières. Des chevaliers courtois se substituent aux héros des chroniques bretonnes et aux guerriers épiques ou antiques. Mais la distinction des matières est remise en question dès le développement de la prose, qui gomme les spécificités formelles. Comme on le sait, la prose apparaît dès le XIII^e siècle, elle s'impose alors surtout dans des créations originales, qui ne remanient pas toujours des œuvres antérieures²⁶. Les premiers romans en prose se rattachent à la matière arthurienne²⁷ et se constituent en cycles, c'est le monde arthurien dans sa globalité, depuis ses origines jusqu'à sa chute, qui est pris en compte, et non plus des personnages ou des épisodes bien spécifiques. Les remanieurs des XIV^e et XV^e siècles mettent ensuite en prose les chansons de geste, les romans arthuriens, les romans antiques et les romans d'aventure, opérant sur ces textes une uniformisation concrète qui touche les pôles de la mise en texte, de la mise en livre et du lecteur²⁸.

²⁴ Voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque*, Paris, Champion, 2011 (en particulier le chapitre 4).

²⁵ Par exemple les récits hagiographiques ou la littérature satirique et comique, sans parler des genres poétique et théâtral et de leurs sous-catégories. Il ne faut pas oublier que le phénomène d'hybridation générique est très répandu dans les œuvres médiévales et que toute tentative moderne de typologie des genres littéraires au Moyen Âge se heurte au problème des contaminations formelles ou thématiques. Cet aspect sera développé dans la partie suivante.

²⁶ Notons cependant que le premier phénomène de mise en prose apparaît dans l'*Histoire du saint Graal* et le *Merlin* attribués à Robert de Boron et qui datent du début du 13^e siècle.

²⁷ La prose étant considérée au Moyen Âge comme plus vraie que le vers (elle représente le langage privilégié du sacré), il n'est pas étonnant que les premiers romans écrits ou mis en prose soient des romans arthuriens et plus particulièrement ceux des cycles du Graal, qui s'offrent une identité historique incontestable puisqu'elle est confirmée par le grand Livre.

²⁸ Nous reviendrons en détails sur cette question, voir p. xx.

Richard Trachsler s'est intéressé à cette « interférence des matières » qui s'opère à différents degrés et tout au long du Moyen Âge²⁹, et l'a rattachée à l'esthétique de totalisation, particulièrement caractéristique de la littérature en prose de la fin du Moyen Âge. Ce même argument reste valable pour expliquer le processus d'unification des matières³⁰. À côté de cette « interférence » des matières, on relèvera une contamination des différentes matières avec d'autres genres, favorisée au Moyen Âge par l'absence de discours théorique sur la fiction en prose. Elle constitue en effet une caractéristique commune à ces matières, et donc un critère potentiel de catégorisation. La confusion entre histoire et fiction³¹ est omniprésente dans la littérature chevaleresque et ne se limite pas seulement aux récits inspirés de faits ou de personnages historiques. On la retrouve également dans l'imaginaire des lecteurs : en témoignent, par exemple, la découverte de la tombe d'Arthur et de Guenièvre à la fin du douzième siècle, l'épée Excalibur portée en croisade par Richard Cœur de Lion ou encore l'épée de Tristan rapportée d'Allemagne par Jean sans Terre. La légende arthurienne est totalement assimilée par les rois d'Angleterre et intégrée à leur désir d'exalter un sentiment national, jusque chez les Tudor³². Un inventaire des vieilles armes conservées au château d'Amboise datant de septembre 1499 fait mention d'une « espée enmanchée de fer, garnie en façon de clef, nommée l'espée de Lancelot du Lac et dit on qu'elle est fée »³³. Il faut rappeler,

²⁹ Comme, graduellement, l'insertion ponctuelle d'un personnage allogène dans une matière bien cloisonnée ; l'insertion d'un épisode allogène qui affecte plus fondamentalement l'œuvre ; la constitution de récits indépendants relatifs aux différentes matières, à l'intérieur d'un récit cadre ; la réinterprétation des personnages, par exemple à travers la sublimation allégorique (voir son corpus en détails dans Richard Trachsler, *op. cit.*).

³⁰ On peut encore l'élargir à d'autres matières narratives qui n'ont pas été distinguées par la typologie bodélienne mais relèvent de la critique littéraire : « Par l'emploi généralisé de la prose, les divers genres narratifs se réalisent, au cours de cette période [la fin du Moyen Âge], dans le cadre d'une forme unique entraînant une perte de spécificité de la vision du monde propre à chaque type. [...] Tous les ouvrages de l'époque ne font pas nécessairement preuve d'une telle diversité, mais ils possèdent néanmoins – à des degrés divers – une dynamique d'intégration qui réunit matière épique, matière arthurienne, éléments antiques, idylliques et allégoriques » (voir Jean-Philippe Beaulieu « *Perceforest et Amadis de Gaule* : le roman chevaleresque de la Renaissance », *Renaissance et Réforme*, vol. 27, n° 3, 1991, p. 190).

³¹ C'est une opposition entre histoire vraie ou histoire vraisemblable d'un côté, et fable de l'autre, que retiennent les auteurs médiévaux, ce qui ouvre la catégorie « histoire » à des récits fictionnels mais recherchant la vraisemblance. Voir l'analyse de Francesco Montorsi (*L'Apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, « Le roman et le genre historique », p. 88-97) et l'ouvrage de Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980, p. 19. Voir aussi, sur la proximité histoire / fiction au Moyen Âge : Michel Stanesco, Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, PUF, 1992, p. 160 ; et à la Renaissance : Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, Paris, A. Michel, 2003 [1^{ère} éd. 1942], p. 404 *sqq.* Voir enfin Daniel Poirion (« Romans en vers et romans en prose », in Jean Frappier, Reinhold Grimm (dir.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1978, vol. 4, t. I, p. 76) : il rappelle le développement de préoccupations historiques très marquées à la fin du Moyen Âge, qui ont permis aux particularités de la littérature historique (comme la prose) de s'imposer à la littérature de fiction.

³² Voir Charles B. Millican, *Spenser and the Table Ronde, a Study in the Contemporaneous Background for Spenser's Use of the Arthurian Legend*, Cambridge, Harvard University Press, 1932.

³³ Antoine Le Roux de Lincy, « Inventaire des vieilles armes conservées dans le château d'Amboise du temps de Louis XII (septembre 1499) », *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. 9, Paris, 1848, p. 416 et 420.

avec Michel Zink, l'ambition originelle du roman, celle de la vérité historique³⁴, et l'entremêlement primitif et continu de l'écriture historique et de l'écriture romanesque en un système complexe³⁵. De même, Paul Ricœur démontre que le récit historique reste tributaire de l'« intelligence narrative ». Les historiens adoptent malgré eux une démarche de configuration de l'expérience temporelle et de mise en intrigue³⁶. Il y a donc une influence réciproque des deux genres aux plans formels et stylistiques. Mais ce qui intéresse notre enquête est la caractéristique généralisante de cette tendance qui touche les différentes matières, plus encore dans les remaniements en prose que dans les versions en vers. On y préfère les termes « livre » ou « histoire » à celui de « roman », comme nous le verrons en abordant la question des titres, et on y intègre des procédés de rationalisation (précisions chronologiques, géographiques, modifications dans un but encomiastique, etc.)³⁷. D'autres genres dialoguent avec le roman de chevalerie médiéval : la biographie chevaleresque³⁸, les manuels de didactique (manuels de bonne conduite, de bonnes mœurs, traités etc.), les ouvrages d'héraldique, les récits hagiographiques, les romans idylliques ou encore la poésie lyrique. Dans une dynamique d'influences réciproques, ils partagent avec les matières bodéliennes des aspects narratifs, stylistiques voire formels. On trouvera par exemples des poèmes lyriques insérés dans des romans en prose, comme le *Tristan* en prose ou le *Perceforest*, ou des passages plus didactiques sur les qualités d'un bon prince comme dans le roman antique *Appollonius de Tyr* ou dans la mise en prose d'un roman arthurien en vers *Floriant et Florete*. De même, certains épisodes amoureux des romans de chevalerie médiévaux reproduisent les schémas des romans idylliques³⁹, que l'on pense par exemple aux

³⁴ « [...] c'est l'effort pour mettre en lumière des origines « nationales » [...] qui sous-tend la rédaction des premiers romans français. Établir une continuité des Troyens aux Plantagenêts, c'était répliquer à la légende de l'origine troyenne des Francs (descendants de Francus), accréditée depuis Frédégaire et dont les rois de France pouvaient s'enorgueillir » (Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992, p. 189).

³⁵ « Peu après, alors que le roman dérive vers la fiction, apparaissent des chroniques françaises, où l'on voit, mais de façon un peu artificielle, les débuts de l'histoire en langue française » (Michel Zink, *op. cit.*, p. 188. Voir aussi l'article « Roman » de Michel Zink dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII/1 : La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988, p. 197-218).

³⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, 1983, p. 203-239.

³⁷ Nous renvoyons à l'ouvrage de Georges Doutrepoint qui a catégorisé ces procédés (*op. cit.*).

³⁸ Voir l'ouvrage d'Élizabeth Gaucher, *La Biographie chevaleresque*, Paris, Champion, 1994 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 29), p. 109-158.

³⁹ Rappelons que le corpus restreint de romans idylliques, tel que l'avait défini Myrrha Lot-Borodine au début du XX^e siècle, a été depuis reconsidéré par la critique. Sergio Cappello propose par exemple de l'élargir aux « romans d'aventures et d'amour » tels que *Pierre de Provence*, *Paris et Vienne* ou *Ponthus et Sidoine* (« Réception et réécritures du roman idyllique au XVI^e siècle », in Jean-Jacques Vincensini, Claudio Galderisi (dir.), *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 180-181). Sur le roman idyllique, voir Myrrha Lot-Borodine, *Le Roman idyllique au Moyen Âge*, Genève, Slatkine repr., 1972 (éd. Paris, Picard, 1913) et plus récemment Marion Vuagnoux-Uhlig, *Le Couple en herbe. Galeran de Bretagne*

amours du Chevalier Doré et de Néronès dans le *Perceforest*, qui ont d'ailleurs fait l'objet d'une édition autonome au 16^e siècle⁴⁰.

Les anthologies manuscrites permettent aussi de cerner ces interférences génériques. On y trouve parfois rassemblés dans un même objet-livre des romans en prose des différentes matières, des chroniques historiques, des traités de chevalerie et des textes d'héraldique. Au milieu de ces interactions de matières et contaminations génériques, c'est finalement la caractéristique « amorphe » du roman qui s'impose, et ce dès les origines du genre, comme le rappelle Christine Ferlampin-Acher à propos du *Perceforest* :

Cette diversité, qui pourrait brouiller la reconnaissance générique, est en fait une tendance romanesque largement attestée : le roman n'est pas homogène, se hérissé de digressions, s'opacifie de discours « étrangers », parfois superposés, se déroutent d'un modèle à l'autre. Cette caractéristique est à associer, sans qu'on puisse clairement préciser le sens de la relation de causalité, si causalité il y a, à l'ambition du roman d'être une somme, de dire le monde dans sa pluralité, même par le biais d'une histoire particulière, parce que, toute singulière qu'elle est, celle-ci peut refléter ou inclure l'universel [...] ⁴¹.

Georges Doutrepoint a tenté de dégager des tendances narratives communes dans les mises en prose des différentes matières à cette époque, sans que ses résultats soient vraiment systématiques, si ce n'est peut-être pour la propension au rationalisme⁴². Ce qui reste néanmoins commun à toutes les mises en prose, c'est le processus important de réduction (*brevitas*) auquel est soumis la source versifiée, qui n'exclut pas pour autant des passages où domine la *copia*⁴³. La langue et le style constituent également des facteurs d'uniformisation à la fin du Moyen Âge. Les prosateurs modernisent le lexique, la morphologie et la syntaxe de leurs sources suivant l'évolution de la langue et la provenance régionale du remaniement. Ils se conforment également à certains procédés stylistiques communs, propres à l'écriture

et *L'Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz (Publications Romanes et Françaises 245), 2009.

⁴⁰ *La plaisante et amoureuse hystoire du chevalier Doré, et de la pucelle surnommée Cueur d'acier*, Paris, Denis Janot, 1541.

⁴¹ « Perceforest et le roman : " Or oyez fable, non fable mais hystoire vraie selon la cronique " », *Études françaises*, vol. 42, n°1, 2006, p. 39-61.

⁴² « [...] les tendances, que nous qualifions de communes, sont divergentes et même contradictoires. Si, dans telles proses, l'esprit de moralisation s'aperçoit, dans d'autres c'est l'esprit d'indépendance religieuse qui se manifeste. Par des traits différents, les mêmes oppositions se marquent : expression de l'esprit féodal et de l'esprit monarchique ; - suppression ou affaiblissement de l'esprit épique ; - succès du positif et du réalisme ; - maintien ou disparition des procédés et des clichés épiques ; - intercalation de nouveaux proverbes et suppression de proverbes rencontrés dans les originaux. » (*Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, op. cit., p. 673-674).

⁴³ Notons aussi que dans les remaniements de la fin du Moyen Âge et du XVI^e siècle, la symbolique romanesque évolue, l'enjeu transcendant traditionnellement associé à l'aventure individuelle étant supprimé. Celle-ci est réduite à une seule étape dans le parcours chevaleresque et amoureux du héros. Voir « mise en texte » p. 26.

romanesque de l'époque, dite « flamboyante »⁴⁴ (par exemple l'amplification qui caractérise le style du XV^e siècle)⁴⁵.

Marqueurs paratextuels

L'uniformisation des matières s'illustre également au plan de la mise en livre. Dans les mises en prose, les compilations cycliques et les nouvelles créations de la fin du Moyen Âge, les prologues⁴⁶ des remanieurs contribuent à gommer les « frontières taxinomiques »⁴⁷. On y recycle des *topoi* hérités des premiers romans médiévaux comme l'intention didactique, l'humilité de l'auteur-translateur, la prétention à la vérité historique par la référence à une *auctoritas* (la découverte d'un vieux manuscrit⁴⁸), la dédicace, la visée esthétique, l'*excusatio* ou la justification, la condamnation de l'oisiveté, la référence aux Anciens, ou la mise en mémoire du passé. Mais on y développe aussi de nouveaux motifs, propre au remaniement, comme l'éloge de la prose, la réactualisation d'un texte menacé d'oubli, la critique des prédécesseurs, la lisibilité linguistique et structurelle du remaniement, le labeur et la mauvaise qualité matérielle de la source, le divertissement, ou un didactisme plus particulièrement moral et chevaleresque⁴⁹. Dans le même mouvement, le statut de l'instance narrative évolue aussi vers un rôle de transmetteur patrimonial. Rappelons que de manière générale (pour le roman surtout), l'auteur se décrit comme le translateur fidèle d'une *auctoritas*, cette fidélité étant plus un *topos* des prologues qu'une réalité. Son statut auctorial ne se définit pas par

⁴⁴ Rappelons que l'invention de ce terme controversé revient à Helmut Hatzfeld. Voir son *Literature through art. A new approach to french literature*, University of North Carolina Press, 2018 (première édition en 1952).

⁴⁵ Voir Jens Rasmussen, *La Prose narrative française du XV^e siècle. Étude esthétique et stylistique*, Copenhague, Munksgaard, 1958 ; Alexandre Lorian, *Tendances stylistiques dans la prose française au XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973 ; Claude Buridant, « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e siècle », *Bulletin du Centre d'Analyse du Discours*, n° 4, p. 5-79 ; Alexandre Lorian, « Pléonasme et périologie : le récit redondant au XV^e siècle », in *Rhétorique et mise en prose au XV^e siècle. Actes du VI^e colloque international sur le moyen français*, Milan, 4-6 mai 1988, Milan, Vita e Pensiero, 1991, vol. 2, p. 7-25.

⁴⁶ Voir à ce propos Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, 2 vol.

⁴⁷ Danielle Bohler y voit un « signe qui entérine le nivellement des frontières taxinomiques. En effet, le signe de reconnaissance, par la parole du prologue, ne démarque plus le monde épique du monde romanesque : le signe passe délibérément du côté de la mémoire et des modèles exemplaires. » (« Le lecteur inscrit dans le projet du livre : le roman chevaleresque et son prologue, du manuscrit aux imprimés », *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Cahiers du Léopard d'or 11, 2006, p. 296-297).

⁴⁸ Danielle Bohler montre bien comment ce *topos*, véritable anecdote de lecteur, devient une scène de genre dans les prologues des remaniements tardifs, « où le livre devient un objet désiré, au milieu d'autres livres » (*op. cit.*, p. 304). Michel Bideaux note également que « le *topos* du manuscrit trouvé à Constantinople (ou, plus généralement en Orient) est, depuis *Tirant le Blanc*, présent dans la plupart des romans de chevalerie où il sert moins à accréditer une fiction qu'à signifier un genre. L'imprimerie ne fait qu'accroître ce prestige de l'écrit et, au XVI^e siècle, les souverains d'Angleterre doivent même avertir que le privilège royal ne cautionne pas nécessairement le contenu du livre » (*Amadis de Gaule*, Livre I, Paris, Champion, 2006, p. 172-173, note 2).

⁴⁹ Comme le montre Cedric Pickford, ces textes apparaissent comme de véritables manuels de chevalerie (*op. cit.*, chapitre VI « Le roman, manuel de chevalerie », p. 264-271).

rapport à une implication, un effort et une expérience individuels mais à travers la valeur intrinsèque de la source qu'il transmet et le travail de ceux qui ont contribué à la matière avant lui⁵⁰. Création personnelle⁵¹ et translation-interprétation-commentaire se confondent donc durant tout le Moyen Âge. Du manuscrit original à l'imprimé, différents maillons auctoriaux composent ainsi l'œuvre médiévale et sa matière romanesque, dans sa mouvance comme dans son intégralité⁵². À la source de l'œuvre, interviennent successivement les translateurs, copieurs, remanieurs, compilateurs postérieurs, et enfin le remanieur du XVI^e siècle et l'imprimeur-libraire, deux instances formant le dernier maillon dans la chaîne de production du texte et qui sont le plus souvent indistinctes. Mais à mesure que ces maillons auctoriaux se succèdent, la conscience de rassembler et de transmettre le fruit d'un patrimoine se renforce, comme le montre Emmanuelle Poulain-Gautret au sujet de la chanson de geste :

Ainsi s'opère également une redéfinition de l'instance narrative : certes, il y a abandon de la fiction de la transmission orale, mais la notion de transmission subsiste. [...] quelqu'un, si discret soit-il, se charge d'être le vecteur d'une histoire ancienne ; ce qui n'était au Moyen Âge qu'un procédé rhétorique destiné à valoriser un texte devient paradoxalement une réalité assumée⁵³.

L'unification des matières est ainsi à l'origine de cette évolution de l'instance narrative de la chanson de geste. Le prologue et ses caractéristiques deviennent donc aussi des marqueurs d'une catégorie plus large de textes, qui fond les différentes matières.

Les pratiques de mise en page suivent également ce nivellement à la même époque, même si elles se généralisent à tous les types de textes. Un soin tout particulier est accordé à la conception des manuscrits à travers les enluminures, le système de repérage textuel et la présentation sur deux ou trois colonnes. Mais dans cette perspective, ce sont surtout les titres des œuvres qui constituent des marqueurs probants pour notre genre en construction. Les *incipit* et les *explicit* des premiers manuscrits en français différencient bien les matières en parlant de « roman » quand il est question d'une traduction (matière de Rome, matière de Bretagne), de « geste » ou « chanson » et parfois « chronique » pour la matière de France ou, pour tout texte narratif en général, de « conte », « œuvre », « histoire », « écrit », « livre » et bien-entendu « roman »⁵⁴. Aux XIV^e et XV^e siècles, des titres stéréotypés apparaissent, dans

⁵⁰ Voir Deborah N. Losse, « From *auctor* to *auteur*, authorization and appropriation in the Renaissance », *Medievalia et humanistica*, n° 16, 1988, p. 154.

⁵¹ Soulignons l'utilisation anachronique du terme de « création ». Il est en effet réservé, au Moyen Âge comme à la Renaissance, à l'acte divin.

⁵² Nous renvoyons à la définition qu'en donne Paul Zumthor : le paradoxe de l'œuvre médiévale se veut à la fois totalisante mais ne peut éviter l'hétérogénéité. Voir *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

⁵³ *La Tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e siècle*, op. cit., p. 124.

⁵⁴ Le mot s'emploie alors pour qualifier toute œuvre en langue vulgaire, abordant toutes sortes de sujets, d'abord écrites en vers puis en prose à partir du XIII^e siècle. Voir entre autres Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*.

lesquels les mots « livre » ou « histoire »⁵⁵ ont tendance à se substituer au mot « roman » dont le sens est d'ailleurs souvent restreint aux romans de chevalerie médiévaux à partir du XV^e siècle et jusqu'au XVI^e siècle⁵⁶. La page de titre ne se répandant qu'au XVI^e siècle, des formules communes aux différentes matières sont inscrites sur la tranche des manuscrits, dans les prologues, les titres courants ou les tables des rubriques (« le premier volume de... » ou « le premier livre de... ») voire même dans les registres des inventaires de bibliothèques (« livre nommé, appelé, intitulé »)⁵⁷. Une autre tendance récurrente, notamment dans les mises en cycles, est de restreindre la mention du titre au nom du héros principal du cycle, même s'il est absent de certains longs passages. Par exemple le nom de « Renaut de Montauban » juxtaposé aux formules susdites tient lieu de titre pour tout un cycle dont le héros n'est présent ni au début ni à la fin⁵⁸.

De même, le système de repérage textuel⁵⁹, qui se développe du XIII^e au XV^e siècle, découlerait des césures narratives présentes au sein des différentes matières confondues (les « respirations » du texte, l'esthétique de la répétition liée à l'oralisation des œuvres ou encore l'entrelacement de la composition), souvent introduites par des formules du type « Or dist li contes ». Elles seraient assimilées, dans les ateliers de copistes et donc de manière subjective, à des rubriques, des lettrines ou des pieds-de-mouche en fonction de leur importance et de leur longueur. Mais cela n'est pas systématique puisque dans les mises en prose, il reste assez rare de voir coïncider un début de chapitre dans la nouvelle version, avec une lettrine ou un

Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge, Paris, Champion, 2011 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 106), p. 49-94.

⁵⁵ Cedric Pickford signale le double-sens du mot « livre » (contenu ou contenant) tout au long du Moyen Âge, et sa fréquence aux XIV^e et XV^e siècles comme synonyme du mot « roman ». « Livre » est aussi employé dans le sens de tome, volume, ou dans celui de la copie manuscrite d'un roman (*op. cit.*, p. 129-134). Notons aussi la confusion, du Moyen Âge à la Renaissance, entre l'histoire et la fiction épique, autrement dit entre la chronique et le roman de chevalerie (voir Francesco Montorsi, *L'Apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, « Le roman et le genre historique », p. 88-97).

⁵⁶ Voir Pascale Mounier, « Les sens littéraires de roman en français préclassique », *Le Français préclassique*, n° 8, 2004, p. 157-182 et *Le Roman humaniste. Un genre novateur français, 1532-1564*, *op. cit.*, p. 41-76.

⁵⁷ Voir l'article de Danielle Quérueu, « La naissance des titres : rubriques, enluminures et chapitres dans les mises en prose du XV^e siècle », in *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Lyon, CEDIC – Université Jean Moulin – Lyon 3, 2000, p. 54-56.

⁵⁸ Voir les cinq manuscrits réalisés au XV^e siècle pour les ducs de Bourgogne, qui contiennent la mise en prose cyclique des *Quatre Fils Aymon* ou *Renaut de Montauban* : « Ce titre [...] est toujours lié au nom de Renaut de Montauban ou des fils Aymon, ce qui permet à l'auteur de donner une unité à l'ensemble cyclique qu'il a conçu et organisé. Même lorsque le premier volume ne parle pas du tout des quatre fils Aymon, mais raconte les *enfances* et les premières aventures de leur cousin Maugis, c'est ce titre qui est adopté. » (Danielle Quérueu, *op. cit.*, p. 56).

⁵⁹ Voir Geneviève Hasenohr, « Les systèmes de repérage textuel », in Henri-Jean Martin et Jean Vezin (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, *op. cit.*, p. 273-287 ; Danielle Quérueu, *op. cit.* ; Emmanuelle Poulain-Gautret, « Bandeaux, images, chapitres : l'organisation du récit dans un incunable épique », *Ateliers 30*, Lille III, 2003, p. 53-61. Voir également Jean-Claude Arnould et Georges Mathieu (dir.), *La Table des matières. Son histoire, ses règles, ses fonctions, son esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

pied-de-mouche de la source en vers⁶⁰. Le découpage peut donc reposer sur différents critères à l'appréciation du dériméur : les changements de temps et de lieux, de personnage, l'isolement d'un épisode, d'un élément perturbateur, d'un dénouement ou encore le ménagement du suspense. L'illustration aussi marque le début des chapitres, d'abord à travers les lettrines ornées, puis les lettrines historiées, et enfin des iconographies pouvant aller jusqu'à la demi-page. Quant aux rubriques, elles sont présentes dès le XIII^e siècle dans les traités didactiques (moraux, religieux ou scientifiques). Lorsqu'elles apparaissent dans les œuvres littéraires, elles renseignent d'abord l'illustrateur dans la marge, avant d'être effacées. Puis elles sont peu à peu conservées tout en se détachant de l'image pour devenir des titres analytiques plus ou moins explicites. Ces rubriques présentent des caractéristiques communes dans les œuvres littéraires : elles sont notamment introduites par l'adverbe « comment » ou par des tours du type « Cy parle / devise / fait mention de », formules que l'on trouvait dans les différentes matières pour marquer, on l'a dit, l'entrelacement⁶¹. De plus, elles se construisent en prélevant des phrases directement dans le chapitre qu'elles synthétisent. Enfin, elles peuvent se concentrer sur des thématiques bien particulières (l'univers guerrier, les scènes religieuses ou amoureuses) et ménagent rarement le suspense. Leur traitement par rapport au contenu du chapitre demeure fortement hétérogène : tantôt elles le reflètent parfaitement, tantôt elles se concentrent sur un élément restrictif, tantôt elles excèdent le cadre du chapitre. On retrouve la même hétérogénéité dans les rapports entre rubrique/image/contenu du chapitre. Celle-ci peut s'expliquer en rappelant d'une part le rôle des copistes dans la constitution progressive du système de repérage textuel. Ces derniers se contentent en effet de prélever de manière parfois aléatoire des phrases à l'intérieur des chapitres qu'ils copient, dont ils ignorent le contenu n'étant pas l'auteur. D'autre part, il faut encore une fois considérer ce système comme étant tributaire du fonctionnement des textes épiques et de l'esthétique de la répétition. Les remanieurs disséminent dans les titres, les chapitres et les images, des échos au plan sémantique, phonique, visuel (répétitions de phrases, de mots, de scènes visuelles ou narratives), et ce au détriment d'une homogénéité

⁶⁰ C'est Maria Colombo Timelli qui arrive à ce constat dans son article « Pour une " défense et illustration " des titres de chapitres : analyse d'un corpus de romans mis en prose au XV^e siècle », in Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 200, p. 210, note 4.

⁶¹ Danielle Quérueu relève une spécificité propre à David Aubert : certains de ses chapitres se terminent sur une phrase interrompue, complétée par la rubrique du chapitre suivant : « Mais atant se taist l'istoire des paiens qui s'en retournerent en Esclavonie et parle de ceulx de Rocheflour et dit... / Comment Maulgis lessa Oriande la belle pour ce qu'elle lui dist qui il estoit ». On voit alors comment le titre naît littéralement du texte lui-même (*op. cit.*, p. 58-59). Sur David Aubert, voir également l'étude de Richard E. F. Straub, *David Aubert, escriptvain et clerc*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.

entre rubrique/image/contenu du chapitre⁶². Notons que la table des rubriques⁶³, initialement développée par les lecteurs plutôt que par les copistes, reste rare à cette époque dans les textes littéraires, et se conçoit plus comme un *memento* que comme un outil de lecture sélective. Tout ce système de repérage est ainsi particulièrement normalisé dans les manuscrits des mises en prose, des mises en cycle et des nouvelles créations du Moyen Âge finissant⁶⁴.

Naissance d'une conception mémorielle autour des textes

L'étude du pôle du lecteur complète notre démonstration de la naissance d'une catégorisation littéraire dès la fin du Moyen Âge. L'extension de la prose est aussi liée à la naissance d'une conception mémorielle de cette littérature⁶⁵, qui participe encore à confondre les matières. En effet, les mises en prose résultent souvent d'une commande de la part d'un seigneur⁶⁶ ou d'un grand bourgeois⁶⁷. Pour eux, les remanieurs adaptent une forme, une langue et un récit devenus archaïques :

Qui d'armes, d'amours, de noblesse et de chevalerie, voudra ouir beaux mos et plaisans raconter, mecte painne et face silence ou lise, qui lire voudra, et il pourra veoir, savoir et apprendre, comment Aimery de Beaulande conquist par sa proesce la cité de Nerbonne, que Sarrasins occupoient et tenoient en leur pocession et avoient de tout temps anciënement tenue et possedee avecques tout le païs, qu'on nomme presentement Languedoch ou Terre Basse, que depuis tint Guillaume, son filz, comme l'istoire, qui n'est mie messongiere, devisera en ce livre, se dieu donne par sa grace que je le puisse translater de vielle rime en telle prose. Car plus volentiers s'i esbat l'en maintenant qu'on ne souloit, et plus est le laingage plaisant prose que rime ; ce dient ceulx, auxqueulx il plaist et qui ainsi le veulent avoir » (*Guillaume d'Orange en prose*)⁶⁸.

⁶² Emmanuelle Poulain-Gautret a très bien montré, dans le cas d'un imprimé (mais cela est déjà valable dans les manuscrits du XV^e siècle), que le système de repérage textuel repose sur une logique formelle plutôt que thématique, basée sur la reconnaissance d'un cadre générique (*op. cit.*, p. 53-61).

⁶³ La table est présente dès les XIII^e – XIV^e siècles dans les copies soignées de textes didactiques, les recueils de pièces lyriques et les bibles en français. Elle est d'abord commune à tous les textes d'un même manuscrit, avant de se démultiplier. Les index, répertoires et tables de concordances avec systèmes de renvoi et de repérage des unités sont réservés aux ouvrages didactiques en latin (voir Geneviève Hasenohr, *op. cit.*, p. 273-287).

⁶⁴ Voir l'article de Danielle Quérue, *op. cit.*, p. 52-54.

⁶⁵ « Mais la mise en prose [...] ne se veut rien d'autre qu'une traduction. Elle est conservatrice d'une activité littéraire qu'elle considère comme achevée et passée, qu'elle admire de l'extérieur, dont elle cherche à donner une idée à un public moderne plus qu'elle ne prétend la faire sienne et la poursuivre » (Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 328-329).

⁶⁶ Georges Doutrepont a fait l'inventaire de ces commanditaires de la fin du Moyen Âge : « Notre voyage de reconnaissance dans ce domaine nous a fait passer par les maisons de Bourgogne, Créquy, Hornes, Clèves, Rochefort, Longueval, Talbot, Brosse-Penthièvre, Armagnac, Lusignan, Berruyère, bref par plusieurs des grandes familles bibliophiles au XV^e siècle, sans compter un roi comme Louis XII. Des bourgeois ont, à l'occasion, tenu le même rôle. » (*Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresque du XIV^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, « Pour qui l'on a fait des mises en prose », p. 414-441 ; voir aussi *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, Honoré Champion, 1909).

⁶⁷ Le prologue de la *Compilation* de Rusticien (fin XIII^e siècle) nous renseigne sur les lecteurs de ces textes : « Seigneurs empereurs et princes et ducs et contes et barons et chevaliers et vavasseurs et bourgeois et tous les preudhommes de cestui monde qui avez talent de vous deliter en rommans [...]. » (Eilert Löseth, *Le Roman en prose de Tristan, le Roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Études 82, Paris, 1891, p. 423). Sur le lectorat médiéval du roman de chevalerie, voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 411-457.

⁶⁸ BNF fr. 796, f. 1 r^o - v^o.

Il faut rappeler ici que depuis le XII^e siècle, le public du roman de chevalerie est hautement aristocratique ou de noblesse moyenne. Il s'agit donc primitivement d'un genre noble qui s'adresse à un public restreint, une élite, pouvant s'identifier aux héros chevaleresques⁶⁹. Michel Stanesco et Michel Zink rappellent que le romanesque, en tant qu'expression littéraire, découle d'une construction historique : « il est attaché au personnage du chevalier médiéval, tel que celui-ci se conçoit à partir du XII^e jusqu'au XVI^e siècle »⁷⁰. Dès le XII^e siècle en effet, des tournois sont organisés malgré les interdictions ecclésiastiques et royales. À partir de 1330, des ordres de chevalerie⁷¹ se développent dans toute l'Europe. Ces institutions aux fonctions politiques, religieuses et sociales, relèvent, selon Huizinga, d'« un jeu primitif et sacré »⁷², qui s'exprime aussi dans les nombreuses fêtes chevaleresques et courtoises où l'on cherche à imiter les personnages et les aventures tirés des romans de chevalerie. Mentionnons la mode des pas d'armes⁷³ aux XV^e et XVI^e siècles dont l'un des plus célèbres fut le « Pas de la Joyeuse Garde » organisé par René d'Anjou en souvenir de Lancelot, qui dura quarante jours et dont l'un des juges fut Antoine de la Sale. Ces spectacles ont lieu en présence des chevaliers et de la noblesse du pays, mais aussi des bourgeois des villes. De même, sous le règne de Philippe le Bon, le duché de Bourgogne propose de nombreuses mises en scène d'aventures romanesques entrecoupées d'intermèdes littéraires. Ainsi, ajoutée à l'unification formelle, une sorte d'idéologie commune fond les différentes matières, celle de l'exaltation et

⁶⁹ Il faut rappeler que les romans de chevalerie médiévaux fonctionnent comme un miroir social et que ses héros sont perçus comme de véritables modèles de chevalerie, que la noblesse cherche à imiter jusqu'à la Renaissance. À ce propos, voir Johan Huizinga, *Le Déclin du Moyen Âge*, trad. du hollandais, Paris, Payot, 1975 [1^{ère} éd. Harlem, 1919] ; Cedric Pickford, *L'Évolution du roman [...]*, *op. cit.*, p. 232-237 ; Michel Stanesco, « Le dernier âge de la chevalerie », in Tibor Klaniczay, Eva Kushner et André Stegmann (dir.), *L'Époque de la Renaissance*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988, « I : L'avènement de l'esprit nouveau (1400-1480) », p. 405-419, et du même auteur, *D'armes et d'amours. Étude de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 413-426, « Le chevalier extravagant ».

⁷⁰ « Le romanesque ne peut apparaître qu'avec la révolution affective que l'homme connut avec la courtoisie, de même qu'avec la considération de la guerre comme un exploit individuel et esthétique » (Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, *op. cit.*, p. 21). L'association de ces deux opposés se résume dans la devise « d'armes et d'amour », dont nous reparlerons, qui caractérise non seulement le romanesque médiéval mais s'exprime aussi dans d'autres genres littéraires, sans oublier sa présence au sein de la dimension sociale et historique, tout au long du Moyen Âge et dans toute l'Europe.

⁷¹ Voir les exemples donnés par Michel Stanesco (*Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998, p. 144) : l'ordre de la Jarretière fondé par Édouard III d'Angleterre en 1348, l'ordre de l'Étoile fondé par Jean le Bon en 1351, ou encore l'ordre de la Toison d'or fondé par Philippe le Bon en 1430.

⁷² Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 91. Huizinga a montré, dans *Homo ludens*, que le jeu est consubstantiel à la culture (*Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1938).

⁷³ Le pas d'armes est très à la mode aux XV^e et XVI^e siècles, il s'agit d'un combat guerrier qui met en scène à la fois des romans d'aventures et la littérature chevaleresque des *Vœux*. Un chevalier fait le serment de garder un passage pendant une période limitée, de quelques jours à un an, contre tout autre chevalier. Une « carte de bataille » expose le choix des armes, les conditions de combat, éventuellement les conditions littéraires à suivre (voir Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, *op. cit.*, p. 163-164).

de la nostalgie d'un passé littéraire, d'« anciennes histoires »⁷⁴ : « Très renommé et vertueux prince Philippe duc de Bourgogne a dès long-temps accoutumé de journellement faire devant lui lire les anciennes histoires » (prologue de l'*Histoire abrégée des Empereurs*, de David Aubert pour Philippe le Bon en 1457⁷⁵). Un peu plus tard à la fin du XV^e siècle, une volonté d'illustrer la langue vulgaire et d'honorer la « nation » se développe peu à peu dans la littérature, face au modèle italien influent et à l'essor de l'humanisme. À côté des modèles de l'Antiquité, les Grands rhétoriciens font l'éloge de leurs prédécesseurs français et rappellent le mythe de l'origine troyenne des Francs⁷⁶.

En outre, on observe une véritable pratique de collecte autour des romans de chevalerie qui forment un groupe distinct à l'intérieur des bibliothèques de prestigieux commanditaires à la fin du Moyen Âge. Ces mécènes ne se contentent pas de conserver et de moderniser les beaux volumes hérités de leurs ancêtres, ils font également exécuter de nouvelles copies luxueuses et enluminées, commandent des mises en prose et des mises en cycles de ces « anciennes histoires ». On pourrait déjà voir, à travers ces pratiques, les prémises d'une volonté de patrimonialisation. Leurs noms ou d'autres marques de propriété (devises, emblèmes ou monogrammes), ainsi que la localisation de leurs manuscrits

⁷⁴ C'est bien à une nostalgie sur les « anciennes histoires » que nous faisons référence, non pas à une nostalgie sur la chevalerie elle-même, qui, au contraire de ce qu'affirmait Johan Huizinga, n'est pas en déclin à la fin du Moyen Âge. Selon l'historien Jean Flori : « [Cette vision d'un déclin de la chevalerie] souffre d'une double inexactitude, en postulant pour la chevalerie une époque de gloire suivie d'une période de déclin. Or, s'il est certain que la chevalerie s'impose, dès le milieu du XI^e siècle, comme une entité prépondérante sur le terrain et plus encore dans les esprits, elle ne fut jamais en mesure de l'emporter seule, sans appui de l'infanterie et sans préparation des archers. À l'inverse, à la fin du Moyen Âge, malgré l'intérêt nouveau que l'on porte aux troupes d'infanteries, aux arbalétriers génois et aux archers gallois armés du grand arc, il est facile de remarquer qu'aucune grande bataille ne fut remportée sans l'apport notable de la chevalerie. Sa fonction militaire, et plus encore son prestige idéologique sont intacts, voire renforcés. Ce n'est guère qu'avec le triomphe de l'artillerie à poudre, et plus encore de l'artillerie à main, qu'elle déclinera sur ces deux plans. Les théoriciens et les narrateurs de la fin du Moyen Âge, de Christine de Pisan à Philippe de Mézière, d'Honoré Bovet à Froissart et Commynes ont donc raison de souligner l'intérêt des tournois et des joutes pour la guerre proprement dite. Ils soulignent en même temps, dans leurs écrits, l'étroite interpénétration de ces deux activités : au cœur même des conflits guerriers, entre deux sièges, les belligérants organisaient en effet des rencontres de ce genre, codifiées, où l'on combattait alors le plus souvent « à outrance ». La joute et le tournoi s'insèrent donc dans le cours même des opérations militaires, véhiculant son éthique, la diffusant peu à peu dans la guerre elle-même, au point que, lisant Froissart, on ne sait plus très bien, parfois, s'il décrit une bataille ou un tournoi » (Jean Flori, *La Chevalerie*, Paris, Gisserot, 1998, p. 71-72).

⁷⁵ Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5089, f. Q r^o.

⁷⁶ Voir Emmanuelle Mortgat-Longuet, *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire française » aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2006, p. 30-36. Elle souligne notamment les mentions de Jacques Milet chez Octavien de Saint-Gelais, Lemaire de Belges, Destrées, Cretin et Bouchet, révélatrices d'une véritable mutation. En effet, son *Mystère de la destruction de Troye la grand* (1450-1452) qui repose sur le mythe de l'origine troyenne des Francs « inspirait une fierté collective ». Sur ce mythe, voir Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1993 [1^{ère} éd. 1985], p. 25-74 et Claude Nicolet, *La Fabrique d'une nation. La France entre Rome et les Germains*, Paris, Perrin, 2003, p. 40-56. Notons cependant que ces mentions des Grands rhétoriciens remontent rarement au-delà du XV^e siècle, excepté pour Jean de Meun et Froissart.

apparaissent sur les premiers ou les derniers feuillets⁷⁷, autant de preuves d'une pratique passionnée de la compilation, dirigée vers une catégorie littéraire plus large mêlant les diverses matières. On retrouve également cette homogénéisation dans l'inventaire de la bibliothèque de Philippe le Bon, dressé par le garde-joyaux Jacques de Brégilles en 1469⁷⁸, qui propose un classement⁷⁹ en neuf sections : *Bonnes meurs ; Étiques et politiques, Chapelle ; Librarie meslée ; Livres de gestes ; Livres de ballades et d'amours ; Croniques de France ; Oultre-mer ; Médecine et astrologie ; Livres non parfaits*. Les *Livres de gestes* mêlent indifféremment les œuvres des trois matières bodéliennes⁸⁰, gommant les distinctions originelles. Notons que l'on retrouve également des romans de chevalerie médiévaux dans les sections *Livres de ballades et d'amours*⁸¹ et *Croniques de France*⁸², ce qui souligne la perméabilité de la frontière générique avec l'histoire, ainsi que la proximité des « armes » et de « l'amour »⁸³.

Le discours critique sur ces textes tend encore à unifier les matières à travers le procédé de l'énumération des lectures interdites. On peut le rapprocher de l'usage de la liste ou de l'anti-liste, très fréquent dans le discours critique sur le roman de chevalerie au XVI^e

⁷⁷ Citons l'exemple de Jacques d'Armagnac qui « signalait qu'un manuscrit lui appartenait en faisant entrer dans la décoration des marges, surtout celles des premières pages, douze lettres qui se combinaient de diverses manières et qui, selon l'hypothèse de Paulin Paris, formaient la devise "Fortune d'Amis". [...] il fit inscrire sur le dernier feuillet le nombre des feuillets et des miniatures de chaque volume, et y ajouta sa signature, ses titres, et le nom du château auquel le volume était destiné » (Cedric Pickford, *op. cit.*, p. 273-274). De même, Louis de Bruges faisait figurer dans ses manuscrits sa devise « Plus est en vous » et l'emblème d'un mortier tirant un boulet, accompagné du monogramme « L-M » (voir Danielle Quérue, *op. cit.*, p. 205, note 18).

⁷⁸ Joseph Barrois est le premier à souligner que « son travail, extraordinaire pour l'époque, a ceci de particulier qu'il est rédigé méthodiquement, en suivant une classification informe à la vérité, mais aussi la première, et constituant par cela même un monument bibliographique digne d'attention, puisqu'il met en évidence le point de départ, avec l'insuffisance des moyens alors imaginés » (*Bibliothèque prototypographique ou librairies des fils du roi Jean*, Paris, Strasbourg, 1830, p. vij). Pour une datation récente de cet inventaire, voir Jacques Paviot, « Jacques de Brégilles, garde-joyaux des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire », *Revue du Nord*, vol. 77, n° 310, 1995, p. 316.

⁷⁹ Sur le classement des catalogues et inventaires au Moyen Âge et à la Renaissance, voir Albert Derolez, *Les Catalogues de bibliothèques*, Brepols, Turnhout-Belgium, 1979 ; François Roudaut, « Classements et bibliothèques à la Renaissance », *Babel*, n° 6, 2002, p. 151-168.

⁸⁰ À titre d'exemple, voici une liste non exhaustive des œuvres classées dans cette section : *Clériadus, Guillaume d'Orange, Olivier de Castille, L'Histoire du Saint Graal, Guy de Warvich, Jason, Mélusine, Petit Jehan de Saintré, Gérard de Nevers, La Mort le roi Artu, Cent nouvelles nouvelles, Perceforest, Renaut de Montauban, Tristan, Méliadus, Guiron le Courtois, Les Sept sages de Rome, Lancelot* (voir Joseph Barrois, *op. cit.*, p. 182-191).

⁸¹ Par exemple : *Ogier le Danois, Merlin, Clamades, Guillaume d'Orange, Guillaume de Palerme* (*Id.*, p. 191-204).

⁸² Par exemple : *Gérard de Roussillon, Godefroi de Bouillon, Roman d'Alexandre* (*Id.*, p. 205-217).

⁸³ Rappelons que la prédominance de la thématique amoureuse dans le romanesque existe dès le Moyen Âge dans ce que la critique a appelé les romans idylliques. Ceux-ci ne passent pas à l'imprimé, hormis *Guillaume de Palerme* et, dans une moindre mesure, *Floire et Blanchefleur*, dont deux traductions françaises des versions italienne et espagnole sont publiées. On retrouve cependant l'influence du romanesque idyllique dans les romans d'aventures médiévaux qui sont édités à la Renaissance tels que *Pierre de Provence, Paris et Vienne* ou *Ponthus et Sidoine*. Sur l'évolution du roman idyllique à la Renaissance, voir Sergio Cappello, « Réception et réécritures du roman idyllique au XVI^e siècle », *op. cit.*

siècle, comme on le verra. Dans le *Miroir du monde*, un traité encyclopédique des vices et des vertus composé vers 1270, l'auteur anonyme fond les matières de Bretagne et de France en une même catégorie (et c'est encore une fois le critère du personnage qui suscite le référent) :

Chil sont fol qui rient et trueffent devant le corps Jesus Christ et sa douche mere [...] et chil qui onques ne truevent courte messe ne longe fable, qui plus volontiers oent de Perceval ou de Rolant et d'Olivier, et juent as tables ou as dés, ou vont veoir I sot ou I singe ou I enfaumenteur, u maint grans pechiés gist⁸⁴.

De même, dans sa traduction en anglo-normand du *Dialogue* de saint Grégoire terminée en 1212, Angier, moine d'Oxford, déplore que :

Les fables d'Artur de Bretagne
E les chansons de Charlemagne
Plus sont cheries e meins viles
Qe ne soient les Evangiles.
Plus est escouté li jugliere
Qe ne soit saint Pol ou saint Piere⁸⁵.

La lecture des romans chevaleresques, qui commencent à être catégorisés ici, est donc ramenée au rang de « grans pechiés » aux côtés des activités de divertissement. Cette condamnation apparaît également dans *Le Songe du vieil pèlerin*, un texte allégorique et didactique écrit en 1389, dans lequel Philippe de Mézières décrit les coutumes de l'Europe et du Proche Orient à l'attention du jeune roi Charles VI :

Et pource est il expedient, Beau Filz, pour ton govuernement, que tu (te) doyes garder de toy trop delicter es escriptures qui sont aprocrifes, et par espécial des livres et des romans qui sont rempliz de bourdes et qui attrayent le lysant souvent a impossibilite, a folie, vanite et pechie, comme les livres des bourdes de Lancelot et semblables⁸⁶.

L'aspect récréatif et mensonger est violemment condamné par l'auteur qui qualifie la littérature de fiction de « livres des bourdes », moins dans le sens de plaisanteries que de tromperies. Quelques pages plus loin, il plaidera pour l'expulsion du royaume des « heraulx et controuveurs de bourdes, qui sont condempnez en la loy divine par ta mere sainte eglise » et « en la sainte escripture reprouvez »⁸⁷. Pour lui, toute littérature qui ne serait pas édifiante doit être censurée. C'est ainsi que se dessine nettement les contours d'une catégorisation au sein du discours critique médiéval⁸⁸.

⁸⁴ Cité d'après l'article de Françoise Viellard, « Qu'est-ce que le "roman de chevalerie" ? Préhistoire et histoire d'une formule ». Dans *Mémoire des chevaliers, édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du I^{er} au XX^e siècle*, op. cit., p. 17 (d'après le manuscrit Paris, BNF, fr.1109, fol. 203).

⁸⁵ *The Dialogues of Gregory the Great translated into Anglo-Norman French*, éd. Timothy Cloran, Strasbourg, 1901, p. 12, v. 29-34.

⁸⁶ Philippe de Mézières, *Le Songe du Vieil Pelerin*, éd. George William Coopland, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, t. II, p. 220-221.

⁸⁷ Philippe de Mézières, t. II, p. 243-244.

⁸⁸ Mentionnons également le prologue du *Roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart (1316). Voir Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2006, p. 149-156.

La devise « d'armes et d'amour » : vers l'invention d'un genre

Reste à mentionner la fameuse devise « d'armes et d'amour » qui a fait l'objet d'une analyse détaillée par Michel Stanesco⁸⁹. Par son omniprésence au sein des trois pôles de la mise en texte, de la mise en livre et du lecteur, elle constitue déjà un véritable marqueur de genre qui permet d'opérer la transition entre un phénomène de catégorisation à la fin du Moyen Âge, et l'invention du roman de chevalerie à la Renaissance. Michel Stanesco en donne la description suivante :

Une *devise* ne se réduit donc pas à un simple indice générique, comme l'est, par exemple, le décasyllabe pour la chanson de geste ou l'octosyllabe pour le roman. Elle introduit une atmosphère, appelle un contenu littéraire immédiatement perceptible, fonde poétiquement une situation. Elle suscite dans l'esprit du lecteur un réseau d'associations, de résonances, un champ d'évocation spécifique, parce qu'elle se réfère non seulement à son contexte immédiat, mais surtout à l'antécédence d'un donné littéraire facilement identifiable⁹⁰.

L'une de ses premières occurrences au sein du genre romanesque apparaît dans le *Roman de Brut* de Robert Wace au XII^e siècle : « Pur amistié et pur amies / Funt chevaliers chevaleries⁹¹. Mais c'est dans l'*Érec* de Chrétien de Troyes que l'on trouve la première association concrète des deux termes, dans un extrait qui exhorte le chevalier à un juste équilibre entre gloire et amour, au contraire de l'attitude du héros : « Mes tant l'ama Erec d'amors / Que d'armes mes ne li chaloit »⁹². On la retrouve ensuite fréquemment dans les descriptions de cours ou de personnages des différentes matières bodéliennes ou d'autres romans d'aventures médiévaux. Les auteurs commencent également à l'utiliser dans leurs prologues pour donner un cadre au récit et l'inscrire dans un univers bien connu du lecteur, depuis Jean Bodel lui-même à la fin du XII^e siècle dans sa *Chanson des Saisnes* : « Seignor, ceste chançons ne muet pas de fabliax, / Mais de chevalerie, d'amors et de cembiax »⁹³, jusqu'aux mises en prose tardives comme le *Guillaume d'Orange* : « Qui d'armes, d'amours, de noblesse et de chevalerie voudra ouïr beaux mots et plaisant raconter, mette paine et face silence [...]. »⁹⁴, ou le *Renaut de Montauban* en prose, dont le prologue promet de parler

⁸⁹ Michel Stanesco, *D'armes et d'amours. Étude de littérature arthurienne*, op. cit. Notons cependant que la devise d'« armes et d'amour » dépasse le genre du roman puisqu'on la retrouve également dans la poésie des troubadours et des trouvères, les vies de troubadours, les textes historiques, les vies de saint, les chroniques, ou encore les traités de chevalerie. Nous reprenons la plupart des exemples cités à Michel Stanesco.

⁹⁰ Op. cit., p. 346.

⁹¹ Robert Wace, *Le Roman de Brut*, éd. Ivor Arnold, Paris, Société des anciens textes français, 1938-1940, v. 10771-10772, cité d'après l'article de Michel Stanesco.

⁹² Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1890, v. 2434-2435, cité d'après l'article de Michel Stanesco.

⁹³ Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, op. cit., v. 25-26.

⁹⁴ Extrait du prologue d'un des romans compilés dans le cycle : *Aymeri de Narbonne* (voir Heinrich Theuring, *Die Prosafassung des Enfances Guillaume*, Thèse, Halle, 1910, p. 21, cité d'après l'article de Michel Stanesco).

« d'armes, d'amours, de pitié joyeuse, d'envies et de grans trahisons »⁹⁵. N'oublions pas de mentionner les créations originales en prose comme le *Perceforest*, dont la source fictive serait un texte « es beaux parlers d'armes et d'amours »⁹⁶. Enfin, la devise constitue également un marqueur générique au sein du discours critique. Au XIV^e siècle, dans *Le Respit de la mort*, le moraliste Jean Le Fèvre avertit ses lecteurs : « Pour acquérir gloire, je ne voeil pas traitier d'amours ne d'armez »⁹⁷. De l'autre côté de la Manche⁹⁸, le moine William de Nassigton dans son *Speculum Vitae* renchérit : « I wil make na veyn carpynge / Of dedes of armes ne of amours, / [...] I thynke my carpynge sal noght be, / For I hald that noght bot vanyte »⁹⁹.

Ainsi, on voit bien qu'il est inexact de restreindre l'invention du roman de chevalerie aux temps de l'imprimerie. Un processus de catégorisation se met peu à peu en place dès le XV^e siècle, qui va trouver son achèvement grâce au développement du nouveau médium et à la naissance de l'historiographie littéraire.

De la catégorisation à l'invention d'un genre

Parallèlement à la survivance d'une circulation manuscrite¹⁰⁰, les premières presses apparaissent tardivement en France, vers 1470. Sous la pression de la concurrence des importations allemandes et italiennes, les imprimeurs lyonnais se tournent les premiers vers les textes en langue vulgaire autour de 1473-74, un marché qu'ils domineront jusqu'en 1490,

⁹⁵ BNF fr. 19174, f. 1 r^o (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062305p.r=fran%C3%A7ais%2019174>).

⁹⁶ D'après le manuscrit BNF fr. 345 édité par Jane Taylor (*Perceforest*, Première partie, Genève, Droz, 1979, p. 123).

⁹⁷ Jean Le Fèvre *Le Respit de la mort*, éd. Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, Picard, 1969, v. 1-6.

⁹⁸ Michel Stanesco relève de nombreuses occurrences dans des textes français mais également italiens, espagnols et anglais.

⁹⁹ William of Nassigton, *Speculum Vitae : A Reading Edition*, éd. Ralph Hanna, Oxford, Oxford University Press, 2008, vol. 1, p. 6, v. 36-48.

¹⁰⁰ Dominique Coq rappelle que les besoins littéraires des cercles aristocratiques augmentent à la fin de la Guerre de Cent Ans (1453), entraînant la multiplication de *scriptoria*, principalement à Paris, dans les Pays-Bas bourguignons et à Bruges (« Les débuts de l'édition en langue vulgaire en France : publics et politiques éditoriales », *Gutenberg-Jahrbuch*, n° 62, 1987, p. 67). Dans ce contexte, l'invention de l'imprimerie ne correspond pas forcément à une évolution des besoins et ne bouleverse pas radicalement les habitudes des lecteurs et des pratiques des librairies, le manuscrit restant très présent. Les collections des milieux aristocratiques de l'époque donnent encore priorité au manuscrit. Dans un autre article, Dominique Coq donne l'exemple d'un veneur du roi, Yvon du Fou, qui se fait réaliser un manuscrit sur le modèle d'un imprimé lyonnais du *Propriétaire des choses* de Barthélemy l'Anglais, œuvre dont plusieurs éditions étaient déjà sur le marché (« Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », in Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. I, Paris, Promodis, 1982, p. 185). Cependant, la circulation de copies manuscrites commence à diminuer à la fin du XV^e siècle (sur la standardisation de la production de manuscrits au XV^e siècle, voir par exemple Paul Saenger, *Colard mansion and the evolution of the printed books*, in *The Library Quarterly* 45, 1975, p. 405-418).

avant d'être supplantés par les presses de Paris et Rouen¹⁰¹. Ils trouvent dans les récits chevaleresques¹⁰² une littérature divertissante qui se prête aisément à une commercialisation. Ils louent les manuscrits auprès de bibliothèques seigneuriales ou de maisons nobles¹⁰³, avant de les faire remanier par des clercs pour l'impression¹⁰⁴. Il faut rappeler ici que dans la majorité des cas, la figure du remanieur ne bénéficie d'aucune reconnaissance, d'aucun statut particulier : il n'est qu'un employé de l'imprimerie ou du libraire. Mais il peut aussi être un traducteur au statut plus important, répondant à une commande de l'imprimeur ou travaillant pour un mécène, par opposition au petit employé des métiers du livre qui intervient à la fois pour remanier, corriger ou imprimer le manuscrit¹⁰⁵. L'œuvre imprimée est ainsi le résultat d'un ensemble de pratiques et d'acteurs, véritable « création collaborative »¹⁰⁶ pour laquelle

¹⁰¹ Les imprimeurs lyonnais, comme Barthélemy Buyer, ont rapidement perçu l'intérêt de séparer lieu de production et lieu de consommation, et de s'établir dans une ville bénéficiant de relais commerciaux plutôt que dans un centre de culture. Le facteur commercial serait donc primordial, mais un facteur culturel existe aussi (la proximité de la cour de Bourgogne et la présence de nouvelles catégories sociales fortunées et instruites) pour expliquer le développement fulgurant de l'impression en langue vulgaire à Lyon à la fin du XV^e siècle. Quant au retard de Paris, il s'expliquerait par l'existence d'une clientèle cantonnée aux ouvrages en latin (universitaires et ecclésiastiques) et par la présence des nombreuses *scriptoria*, à même de combler les besoins des lecteurs de romans de chevalerie. L'imprimerie ne constitue alors qu'un complément de la production littéraire issue des ateliers de copistes. Voir Dominique Coq, « Les débuts de l'édition en langue vulgaire en France : publics et politiques éditoriales », *op. cit.* ; Henri-Jean Martin *et alii* (dir.), *Le siècle d'or de l'imprimerie lyonnaise*, Paris, Éditions du Chêne, 1972, « L'apparition du livre à Lyon », p. 31-43 ; Henri-Jean Martin, « Le rôle de l'imprimerie dans le premier humanisme français », in *L'Humanisme français au début de la Renaissance. Colloque international de Tours*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973, p. 81-91.

¹⁰² Rappelons que le premier roman de chevalerie médiéval imprimé en France est *Le livre et l'histoire de Pierre filz du conte de Provence et de la belle Maguelone*, publié à Lyon vers 1472-78 par Barthélemy Buyer. Mais c'est surtout vers les années 1480 que commence à se développer cette vogue littéraire.

¹⁰³ « C'est en effet ce besoin de textes nouveaux en langue vulgaire qui a dû déterminer les Guillaume Le Roy, Martin et Matthias Huss, Nicolaus Philippi et leurs successeurs à Lyon, mais aussi à Genève, à Vienne ou à Chambéry, à puiser dans le stock des œuvres littéraires composées, remaniées ou traduites en français aux XIV^e et XV^e siècles dans l'entourage du Roi et des cours princières, dont ils devaient trouver les copies manuscrites dans les bibliothèques des grands serviteurs de l'Église et du Roi, retirés, fortune faite, dans leurs propriétés des alentours de Lyon ou de Genève [...]. » (Dominique Coq, « Les débuts de l'édition en langue vulgaire en France : publics et politiques éditoriales », *op. cit.*, p. 64-65).

¹⁰⁴ Dominique Coq rappelle notamment le rôle des clercs lyonnais auprès de Barthélemy Buyer pour les livres du domaine religieux : « [...] des Augustins comme Julien Macho, Pierre Farget ou Jean Ursin, des Dominicains comme Jean Battalier, des Franciscains comme Guillaume Le Menand. [...] Leurs noms apparaissent le plus souvent explicitement, en tant que « réviseurs » ou « translateurs », aux colophons d'une quinzaine de titres publiés du vivant de Buyer » (« Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », *op. cit.*, p. 180). Ils demeurent cependant souvent anonymes concernant la littérature de fiction.

¹⁰⁵ Nous disposons de très peu d'informations sur ces « petites mains » qui concourent à l'élaboration du livre imprimé. Mentionnons à ce propos un document fort intéressant, retrouvé comme rebut dans la composition de la couverture d'une chronique latine ayant appartenu à l'historien Nicole Gilles. Il s'agit du journal d'un commis de libraire parisien, ce dernier identifié comme étant Antoine Vêrard, qui fait mention de plusieurs noms se rapportant manifestement à ces différentes « petites mains », tels que « Anthoine l'Escripvain », « Johannes l'Escripvain » (leur fonction indique-t-elle qu'ils sont des correcteurs-remanieurs ?), « Jacob » ou « Thibaut » dont on ne sait rien sinon que le libraire lui-même les a payés à plusieurs reprises ; « Petit Guillaume » qui aurait reçu du libraire un ouvrage à enluminer pour trente sous dont il en a perçu quatre au départ ; ou encore « Phelipot » qui fournit les peaux de vélin. Voir Léopold Delisle, « Documents parisiens de la bibliothèque de Berne », *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, n° 23, 1896, p. 270-275).

¹⁰⁶ Anne Réach-Ngô, « Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », pp. 29-47, *Genesis*, 41, 2015, p. 32. Roger Chartier parle de « machineries sémantiques » pour

les notions d'instance éditoriale et d'instance auctoriale, désignant moins des personnes que des fonctions, sont plus pertinentes¹⁰⁷. Certes, cette « création collaborative » n'apparaît pas avec l'imprimerie, les *scriptoria* médiévales s'inscrivant déjà dans un processus identique. Cependant, c'est avec le livre imprimé que se développe une véritable « écriture éditoriale »¹⁰⁸, qui participe encore plus concrètement, au même titre que le travail de l'auteur, à la fois de la genèse et du sens de l'œuvre. Ainsi, lorsque nous serons amenée à parler de l'imprimeur-libraire comme d'un créateur, ce sera en tant que dirigeant et représentant d'une équipe de « petites mains » non moins créatrices. Bien que le degré exact de son implication au sein de la création textuelle et paratextuelle reste difficile à mesurer, il se positionne incontestablement en porte-parole, au détriment de l'auteur qui demeure à l'arrière-plan¹⁰⁹. Notons que les statuts de l'auteur et du traducteur commencent à évoluer à partir de 1540, comme le montrent les prologues de traductions d'ouvrages en tous genres¹¹⁰. On parle alors de l'« émergence d'une conscience littéraire »¹¹¹ qui permet la conquête progressive de l'autorité de l'auteur. Ce processus se manifeste notamment à travers sa participation à l'entreprise éditoriale¹¹², lorsqu'elle a lieu de son vivant, ce qui est un cas rare à la Renaissance.

Homogénéisation matérielle et paratextuelle

Les premiers imprimés de romans de chevalerie sont de grands *in-folio* qui imitent la mise en page des manuscrits. Dans le cas des livres de luxe, il est même difficile de distinguer

qualifier cet ensemble d'intervenants sur le texte destiné à s'incarner dans le livre et qui deviendra, à travers la consécration du lecteur, une œuvre. Voir Roger Chartier, *Pratiques de la lecture*, « Du livre au lire », Paris, Rivages, 1985, p. 79.

¹⁰⁷ Sur la question de l'auctorialité, voir les études mentionnées en note dans l'introduction (p. xx).

¹⁰⁸ Selon l'expression d'Anne Réach-Ngô, *L'Écriture éditoriale à la Renaissance*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Le dispositif de présentation de la page de titre fait par exemple la part belle à l'imprimeur-libraire qui s'impose par son nom, sa marque et son adresse. On le retrouve également dans les privilèges et les colophons. Selon Anne Réach-Ngô : « Or de la main de l'auteur, on n'a conservé que peu de traces au sein du livre imprimé, tout au plus de rares cas de corrections d'auteur, tandis que le geste éditorial, né de ces multiples autres mains, demeure inscrit au sein de la matière même de l'œuvre, dans le choix du caractère typographique, de l'illustration comme de la mise en espace du texte. Le discours auctorial lui-même, souvent présent dans des préfaces et avis au lecteur, s'insère au sein d'un dispositif péritextuel complexe, pris en charge, *in fine*, par l'équipe éditoriale » (« Du texte au livre, et retour », *op. cit.*, p. 39).

¹¹⁰ Voir Luce Guillemin, « L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *Revue des Sciences Humaines*, n° 180, 1980-4, p. 5-31. À la fin du siècle, dans les *Bibliothèques* imprimées, les œuvres commencent à être classées par nom d'auteur à l'intérieur des catégories qui les classent par matière (voir par exemple chez Du Verdier).

¹¹¹ Voir par exemple François Rigolot, « Clément Marot et l'émergence d'une conscience littéraire à la Renaissance », in Gérard Defaux (dir.), *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Paris, Champion, 1997, p. 21-34.

¹¹² Anne Réach montre ainsi que la « collaboration collective » de l'entreprise éditoriale participe finalement au développement d'une nouvelle forme d'auctorialité, à travers la promotion d'une autorité de l'auteur : « l'autorité de l'auteur, plus que « conquise », individuellement, ou « défigurée » par le partage de la paternité littéraire, est « promue » collectivement. » (« Du texte au livre, et retour », *op. cit.*, p. 45).

certain incunables de leurs versions manuscrites. Les somptueux imprimés produits dans les années 1470 par le brugeois Colard Mansion dans son *scriptorium* s'identifient aux manuscrits dans leur support (le vélin), leur format, leur mise en page, leurs caractères typographiques gothiques et leur préparation à l'enluminure (des blancs réservés aux miniatures). L'édition parisienne de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle conserve ce modèle du « manuscrit-imprimé »¹¹³, puis quelques décennies plus tard, les grands volumes sont remplacés par des in-quartos à deux colonnes et au papier de moindre qualité, dont l'acquisition est plus accessible. À la fin du XVI^e siècle, certains imprimeurs-libraires parisiens et lyonnais (principalement les familles Rigaud et Bonfons pour le roman de chevalerie) adoptent une stratégie éditoriale qui en fait les précurseurs des imprimés bon marchés et populaires du XVII^e siècle, représentés par la Bibliothèque bleue¹¹⁴.

Une homogénéité matérielle se met donc en place dans l'impression du corpus des romans de chevalerie médiévaux et plus généralement dans celle de la littérature en langue vulgaire. Le format, les caractères typographiques (le gothique reste privilégié alors même que les caractères romains dominent le nouveau médium), les titres, la modernisation de la langue ou l'organisation du texte sont autant de caractéristiques communes à ces imprimés. Dans le système de repérage textuel, les découpages en chapitres et en livres, déjà présents

¹¹³ Dominique Coq fait notamment référence au libraire parisien Pasquier Bonhomme qui imprime les *Grandes Chroniques de Saint-Denis* (1477) en reproduisant la version manuscrite à la perfection, jusqu'aux erreurs de copiste (« Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », *op. cit.*, p. 188). Sans oublier les éditions luxueuses d'Antoine Vérard, qui deviendra libraire royal, produites à partir de 1485.

¹¹⁴ Comme l'explique Jean-Dominique Mellot : « Vers la fin du même siècle, on observe que les romans de chevalerie commencent à faire l'objet d'une stratégie éditoriale spécifique. Un corpus resserré se dégage, qui ne compte plus qu'une quarantaine de titres à succès, dont les réimpressions se concentrent entre les mains de deux familles d'imprimeurs/libraires (les Bonfons et les Rigaud) – familles très significativement établies dans les deux villes qui dominent au XVI^e siècle l'édition française : Paris et Lyon. On note déjà que leur production adopte une forme à meilleur marché (impression moins soignée, reprises et répétitions d'illustrations ou illustrations peu abondantes, format in-4° voir in-8°), en vue d'élargir leur public. » (« Richard sans peur imprimé en Normandie. Enquête sur une logique éditoriale (fin XVI^e – début XIX^e siècle) », *Annales de Normandie*, n° 64, 2014, p. 191). Il rappelle également les caractéristiques des éditions troyennes (des Oudot) et rouennaises (des Costé) de la Bibliothèque bleue : « La Bibliothèque bleue, tant à Troyes qu'à Rouen, implique, on le sait, une production réalisée au moindre coût, à partir de titres puisés dans le domaine public (donc d'exploitation gratuite), une impression de moindre qualité, un nombre limité de gravures sur bois, souvent de réemploi, autrement dit une production commercialisée au prix le plus bas possible, à destination d'un public de plus en plus humble au fur et à mesure de la désaffection des titres ou des genres concernés parmi les élites liseuses. » (*Id.*, p. 194). Ajoutons aussi la présentation sur une ou deux colonnes et le choix de textes brefs, sans oublier sa diffusion par les colporteurs ou les marchands de campagne. Voir en complément l'article de Pascale Mounier, « Les antécédents lyonnais de la Bibliothèque bleue au XVI^e siècle : la constitution d'un romanesque pour le grand public », in Jean-François Courouau (dir.), *Littérature populaire et littérature de grande diffusion (XVI^e-XVII^e siècles)*, *Littératures*, n° 72, 2015, 191-216. Sur la Bibliothèque bleue, voir également : Robert Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles ; la Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964 ; Lise Andries, *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle : une tradition éditoriale*, Oxford, The Voltaire foundation, 1989 ; Thierry Delcourt, Élisabeth Parinet (dir.), *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Paris/Troyes, École des chartes/Maison du boulanger, 2000 ; Lise Andries et Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue : littérature de colportage*, Paris, Robert Laffont, 2003.

dans les mises en prose du XV^e siècle, deviennent systématiques et leurs dominantes se standardisent. Le chapitrage et la rubrication conservent la logique formelle – celle d'un cadre identifié par les lecteurs – plutôt que thématique, liée, on l'a vu, à l'esthétique de répétition des textes épiques médiévaux. Ainsi, l'hétérogénéité marque toujours les rapports rubrique/contenu du chapitre/image. Mais ce phénomène s'accompagne d'un renforcement des repères génériques¹¹⁵. L'image devient un marqueur autonome du genre : les bois gravés présentent des scènes typiques et reconnaissables et sont réutilisés d'une édition à l'autre, sans lien aucun avec le contenu du chapitre¹¹⁶. On verra parfois des rubriques se focaliser uniquement sur les scènes épiques, ou mettre en exergue des scènes amoureuses, en fonction de l'influence progressive du récit sentimental sur les romans de chevalerie¹¹⁷. On retrouvera d'ailleurs cette même influence sur les titres, nous y reviendrons. Un système d'échos entre l'illustration et les rubriques se met en place, dans lequel des thématiques privilégiées et récurrentes fonctionnent comme des signes génériques (les duels, batailles, sièges, assauts, voyages en bateau etc.). L'image offre une pratique fragmentée voire verticale de la lecture, elle rythme et structure le récit en indiquant au lecteur « s'il se situe dans un temps d'action, d'attente ou de dénouement »¹¹⁸. De même, la rubrique n'informe pas le lecteur de manière exhaustive sur le contenu du chapitre, mais se limite à des éléments parcellaires, souvent placés à l'attaque de la séquence, afin de marquer le début d'un nouvel épisode et d'éveiller la curiosité du lecteur. Anne Réach-Ngô note très justement que le discours titulaire renaissant « vise à interrompre l'illusion référentielle et à remettre au premier plan la situation de communication littéraire. Les titres de chapitre introduisent ainsi une seconde voix au sein de la narration, dont la nature s'apparente davantage à celle d'un discours paratextuel »¹¹⁹. Enfin,

¹¹⁵ L'ancien système de repérage textuel médiéval est réadapté aux techniques narratives du récit renaissant (voir Roger Laufer (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, éditions du CNRS, 1985).

¹¹⁶ L'éditeur Antoine Vêrard réutilise par exemple, pour ouvrir le prologue de l'un de ses exemplaires du *Lancelot*, un bois présentant un roi assis sur son trône, entouré de courtisans, qui semble accorder une faveur à un prisonnier venu le solliciter. On le trouve à l'origine dans le *Josephus de la bataille judaïque* (1492), où il représente Néron et Vespasien, puis dans *Le Miroir historial* (1495-1496). Voir la reproduction présente dans l'ouvrage de Mary Beth Winn, *Antoine Vêrard, Parisian Publisher, 1485-1512, Prologues, Poems and Presentations*, Genève, Droz, 1997, p. 356.

¹¹⁷ Sergio Cappello constate par exemple que dans les années 1530, les éditeurs, notamment à Lyon, se tournent vers des romans de chevalerie dans lesquels les histoires d'amour occupent une place importante, quitte à en modifier la narration pour développer cette nouvelle voie. Il s'agirait d'une tentative de renouvellement du répertoire (« L'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première moitié du XVI^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 71, 2011, p. 55-71). Nous renvoyons à nos remarques ci-dessous sur la contamination du roman de chevalerie avec d'autres genres.

¹¹⁸ Voir Annie Charon-Parent, « Jean Bonfons, libraire parisien, et l'illustration des romans de chevalerie », *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 6, 1989 (*Le livre et l'image en France au XVI^e siècle*), p. 61.

¹¹⁹ « Les chapitres d'*Amadis* au service de la promotion d'un best-seller », *Deviser, diviser. Pratiques du découpage, poétiques du chapitre*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée (Revue Cartes Blanches), 2011, p. 149.

la présence de tables, encore rares dans les manuscrits, devient plus fréquente dans les imprimés, le nouveau support offrant ainsi la possibilité d'une pratique sélective de la lecture.

Nous avons vu que les manuscrits mentionnaient le titre des œuvres dans les *incipit*, les *explicit*, les prologues ou, à la fin du Moyen Âge, dans les titres courants, les inventaires ou la tranche des livres. L'une des nouveautés développées par les imprimeurs-libraires est la page de titre, généralement absente des incunables et qui apparaît surtout à partir du XVI^e siècle. Celle-ci constitue, pour les imprimeurs-libraires et dans une perspective commerciale, le lieu d'accroche privilégié du lecteur. Dans la continuité des manuscrits tardifs, les titres des imprimés conservent la mention « livre » ou « histoire », plutôt que « roman », et introduisent parfois celle de « chronique », associée au nom du héros principal, ce qui souligne à nouveau la confusion avec d'autres genres littéraires (histoire, hagiographie, biographie)¹²⁰. Notons que si le terme « histoire » renvoie d'abord aux récits chevaleresques en prose issus du fonds médiéval, celui-ci se charge d'une connotation nouvelle à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. En effet, la catégorie générique des « histoires tragiques »¹²¹ se développe à cette époque, alors que le champ narratif est en pleine évolution¹²². Il nous faudra prendre en compte cette nuance inédite, notamment pour certaines éditions tardives de romans de chevalerie. Les éditeurs de ces textes les utilisent parfois comme des « laboratoires de

¹²⁰ Francesco Montorsi en donne quelques exemples révélateurs : « Ainsi, une " chronique " peut être un roman en prose, telle *L'Histoire et ancienne cronique de Gerard d'Euphrate, duc de Bourgogne* (Paris, Groulleau, 1549), ou bien un texte historique, comme la *Chronique et hystoire faicte et composée par feu messire Philippe de Commines* (Lyon, Nourry, 1526). Le titre du *Perceval* de 1530, imprimé à Paris, la *Très Plaisante et Recreative Histoire*, n'est pas sans rappeler la biographie de Bayard composée par Jacques de Mailles, *La Très Joyeuse, Plaisante et Recreative Hystoire composée par le loyal serviteur des faiz, gestes, triumphes et prouesses du bon chevalier sans paour et sans reproche* » (*op. cit.*, p. 46).

¹²¹ Les « histoires tragiques » sont des recueils de récits brefs. C'est Pierre Boaistuau qui, le premier, utilise l'expression pour son recueil de six nouvelles adaptées de Bandello qu'il intitule *Histoires tragiques* en 1559. Selon Estelle Ziercher, malgré l'existence d'une volonté, chez les auteurs et les éditeurs, d'inscrire ces textes dans un corpus cohérent (« le caractère sériel de l'écriture et de l'édition des histoires tragiques, de même que la revendication d'identité générique induite par le choix du titre et la volonté de se situer dans des « généalogies » littéraires précises, suffisent à montrer la cohérence et l'unité du corpus concerné. »), le genre peine à se définir à travers un discours auctorial imprécis et en l'absence d'une véritable théorie normative. Elle en propose cependant la définition suivante : « sur le plan rhétorique, ces textes se présentent comme des récits véridiques, à visée didactique et à tonalité pathétique ; sur le plan formel, ce sont des récits simples et fermés adoptant un ordre naturel » (« Histoires tragiques et formes narratives au XVI^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 73, 2011, p. 9 et 12). Voir également Thierry Pech, *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques 1559-1644*, Paris, Honoré Champion, 2000 ; Jean-Claude Arnould, « *Les Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont et l'invention de l'histoire tragique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 31, 1990, p. 47-61.

¹²² Selon Estelle Ziercher, « Les histoires tragiques s'inscrivent ainsi pleinement dans le mouvement général des formes narratives de la seconde moitié du XVI^e siècle. Les récits sont alors de véritables laboratoires de formes. Ils construisent leur singularité formelle sur l'hybridation et se définissent d'abord comme des récits inclassables fonctionnant selon le principe de la bigarrure ». À l'intérieur de ce champ narratif en pleine effervescence, l'histoire tragique, dont les thèmes restent traditionnels, constitue une « passerelle entre récits brefs et récits longs, récits simples et récits complexes, nouvelles et romans » (*op. cit.*, p. 18). Voir également de la même auteure : « Les discours bigarrés, métamorphose ou continuation du récit humaniste ? », in *Contes et Discours bigarrés*, Paris, PUPS, Cahiers V. L. Saulnier, n° 28, 2011, p. 17-30.

formes » qui rendent les œuvres inclassables. En gommant les frontières entre les catégories narratives, ils tendent à étendre le corpus chevaleresque à une catégorie plus large. La forme du titre long est souvent privilégiée et contient plusieurs *topoi* des prologues, comme la prétention à la vérité historique (par le choix des termes « histoire » ou « chronique » de plus en plus privilégiés), le didactisme chevaleresque, le divertissement, la mise en mémoire du passé ou encore la traduction intralinguale¹²³. La page de titre devient ainsi un autre marqueur générique d'une catégorie plus large de textes mêlant les différentes matières médiévales autour des mêmes pratiques éditoriales et commerciales. C'est là que se reflètent aussi l'évolution des goûts des lecteurs, l'apparition de nouvelles influences littéraires¹²⁴ et la réception critique. La page de titre constitue enfin le reflet des collaborations nouées au sein de l'atelier d'imprimerie, qui s'expriment à travers diverses signatures plus ou moins explicites (celles du libraire, de l'imprimeur, du traducteur, de l'administration du pouvoir à travers le privilège royal, et plus tard de l'auteur).

Nous avons précédemment évoqué les différents lieux communs des prologues, à la fois ceux hérités des premiers romans, mais aussi ceux qui apparaissent à la fin du Moyen Âge dans le contexte des mises en prose et de l'esthétique de totalisation. Le discours paratextuel renaissant de l'imprimeur-libraire va, lui, se positionner dans une double perspective de rupture/continuité. L'instance éditoriale apparaît, on l'a dit, comme un nouveau maillon auctorial de la matière narrative, à la fois conscient d'avoir des prédécesseurs, mais affirmant aussi parfois sa propre auctorialité¹²⁵. À la source de l'œuvre, interviennent successivement les translateurs, copieurs, remanieurs, compilateurs postérieurs,

¹²³ Voir par exemple les titres suivants : *Livre fait et composé à la perpetuation des vertueux faits et gestes de plusieurs nobles et vaillants chevaliers, qui furent au temps du roi Artus, compagnons de la Table Ronde, spécialement à la louange de Lancelot du Lac* (Rouen, Jean Le Bourgeois et Paris, Jean Du Pré, 1488) ; *Histoire, contenant les grandes prouesses, vaillances, et heroiques faicts d'armes de Lancelot du Lac, Chevalier de la Table ronde, Divisée en trois livres, et mise en beau langage François. Avec briefs sommaires donnans au plus pres l'intelligence du tout, et une table des plus principales ou remarquables matieres y traictées* (Lyon, Benoît Rigaud, 1591) ; *Tresplaisante et récréative hystoire du trespreulx et vaillant chevallier Perceval le galloys jadis chevallier de la Table ronde. Lequel acheva les adventures du saint Graal. Avec aulchuns faitz belliqueulx du noble chevallier Gauvain et aultres chevalliers estans au temps du noble Roy Arthus* (Paris, Jean Longis, Jean Saint Denis et Galliot Du Pré, 1530).

¹²⁴ Sergio Cappello (*op. cit.*, p. 69) relève l'introduction de la dimension sentimentale dans le changement de titre de deux éditions successives du *Galien Rhetoré* : *Galien rhetore noble et puissant filz du conte olivier de vienne per de France Contenant plusieurs merveilleuses victoires : tant en espaigne que en grece* (Paris, Antoine Vérard, 1500) puis *Les nobles prouesses et vaillances de Galien restaure fils de noble Olivier le marquis, et de la belle laqueline fille du roy Hugon empereur de Constantinople* (Lyon, Claude Nourry, 1525).

¹²⁵ Antoine Vérard illustre particulièrement bien ce statut. D'une part, il est connu pour avoir rédigé lui-même les prologues de ses éditions, bien qu'il ait fait travailler des remanieurs pour corriger et moderniser les textes. D'autre part, il se fait représenter sur plusieurs miniatures, offrant un livre à son mécène, de la même manière que l'auteur tend un manuscrit à son protecteur dans l'iconographie médiévale (voir l'analyse des miniatures par Jane Taylor, « Antiquarian Arthur : Publishing the Round Table in Sixteenth-Century France », in William W. Kibler (dir.), *L'Héritage de Chrétien de Troyes, Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 14, 2007, p. 138).

et enfin le remanieur du XVI^e siècle et l'imprimeur-libraire, deux instances qui forment le dernier maillon dans la chaîne de production du texte et qui sont le plus souvent indistinctes. Étant d'abord lui-même le lecteur d'un texte imparfait qu'il va remettre au goût du jour, l'éditeur instaure une relation donateur-destinataire avec le lecteur, dont il va guider la lecture dans un prologue inédit. Lorsqu'un prologue de l'auteur ou du remanieur/dérimeur est présent dans le texte-source médiéval, l'éditeur pourra le conserver, le modifier ou changer son statut en l'intégrant à la fiction et en lui ajoutant un nouveau prologue renaissant, révélant une tension entre instance auctoriale et instance éditoriale¹²⁶. Une nouvelle figure auctoriale intègre donc l'œuvre à travers un méta-discours. Elle en réoriente la lecture pour l'adapter au public et la rendre commerciale et commercialisable. Le prologue devient donc un autre lieu d'accroche du lecteur et un autre marqueur générique. Le phénomène de catégorisation littéraire est prolongé à la Renaissance par l'utilisation des mêmes *topoi* que dans les mises en prose tardives. Leur recyclage s'opère à nouveau en fonction de différents facteurs déjà mentionnés au sujet des titres (le statut social des lecteurs, les autres influences littéraires ou le discours critique)¹²⁷. On retrouvera par exemple une réactualisation renforcée de la prétention à la vérité historique, avec le recours à un vocabulaire spécialisé (histoire, historiographie, historiographe, chronique, chroniqueur, etc.), sans doute lié aux accusations d'invraisemblance. Enfin, l'apparition d'un nouveau *topos* est à mentionner : celui de l'éloge du nouveau support textuel : le livre imprimé. Il souligne encore la conscience, chez l'imprimeur-libraire, d'un statut qui le distingue des figures autoriales qui l'ont précédé dans la transmission de l'œuvre.

Pour finir, il nous faut comparer les caractéristiques génériques relevées avec le corpus de « nouveaux romans ». Il existe une distinction à la Renaissance, à l'intérieur de la catégorie en construction des romans de chevalerie. D'un côté, les « vieux romans », issus du patrimoine médiéval, de l'autre les « nouveaux »¹²⁸ (à partir de 1540), des œuvres majoritairement traduites de l'espagnol mais aussi de l'italien et représentées par la série des *Amadis*¹²⁹. Cette différenciation s'illustre à travers les trois pôles en tension. D'abord celui de

¹²⁶ Sur les conflits entre auteurs et imprimeurs à la Renaissance, voir Anne Réach-Ngô, « Les représentations polémiques de la paternité littéraire au seuil des livres imprimés de la Renaissance : règlement de compte ou consensus publicitaire ? », in Pascal Hummel (dir.), *Mémoires*, Paris, Philologium, 2009, p. 13-29.

¹²⁷ Sur ce propos voir Nicole Cazauran, « Les romans de chevalerie en France entre exemple et recreation », in Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *Le roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Touzot, 1987, p. 29-48.

¹²⁸ Voir Francesco Montorsi, « Du vieux et du nouveau, ou comment classer les romans », *op. cit.*, p. 46-56.

¹²⁹ Nous reprenons la liste qu'en donne Francesco Montorsi (*op. cit.*, p. 54 et p. 49) : pour les traductions de l'espagnol, la série des *Amadis* du livre I en 1540 au livre XII en 1556, *Dom Florès* en 1552, les trois volumes de *Palmerin* (*Palmerin d'Olive* en 1546, *Primaléon de Grèce* en 1550 et *Palmerin d'Angleterre* en 1553), *l'Histoire palladienne* en 1555 ; pour les traductions de l'italien, le *Philocope* en 1542, le *Roland Furieux* en 1544 et le

la mise en texte puisque les « nouveaux romans » s'inscrivent dans une tentative de renouvellement de la matière chevaleresque¹³⁰ s'étalant sur une quinzaine d'années, qui passe par une forme d'appropriation des textes italiens et espagnols qu'elles traduisent¹³¹. Elles participent en outre à la promotion de la langue¹³² et de la littérature française soutenue par les élites du pouvoir¹³³. Au plan de la mise en livre, ces textes se distinguent par une présentation matérielle inédite. Enfin, le pôle du lecteur est également représenté puisque ces œuvres et leurs paratextes dialoguent avec le discours critique renaissant¹³⁴ et les premières réflexions théoriques sur le roman. Les caractéristiques différentielles des « nouveaux romans » restent néanmoins à nuancer si l'on prend en compte leur dynamique de continuité avec les « vieux romans »¹³⁵. Quoi qu'il en soit, il est avéré que ces créations renaissantes ont permis de

Roland amoureux en 1549 ; et deux adaptations médiévales qui se veulent également des « nouveaux romans » : *Gérard d'Euphrate* en 1549 et le *Nouveau Tristan* en 1554. On peut encore mentionner un roman original, le *Gériléon d'Angleterre* composé par Étienne de Maisonneuve et publié par Benoît Rigaud en 1572 pour le premier livre, et 1586 pour le second. Quelques traductions ou créations originales existent déjà avant 1540 mais elles ne se démarquent pas des « vieux romans », par exemple *La Conquête de Trebisonde* en 1517, les romans de Pierre Sala (entre 1522 et 1529) restés manuscrits ou la traduction en vers de la *Théséide* de Boccace par Anne de Graville (vers 1521) qui n'a pas non plus été imprimée. Notons enfin que le roman renaissant italien *Morgante il Gigante* de Luigi Pulci est perçu, à travers sa traduction française particulière, comme un « vieux roman » (voir l'étude qu'en donne Francesco Montorsi dans son ouvrage).

¹³⁰ Comme le montre bien cette citation de François de la Noue : « Les vieux romans, dont nous voyons encor les fragments par ci et par là, à sçavoir de Lancelot du Lac, de Perceforest, Tristan, Giron le Courtois et autres, font foy de ceste vanité antique. On s'en est repeu l'espace de plus de cinq cens ans, jusques à ce que nostre langage estant devenu plus orné, et nos esprits plus fretillans, il a fallu inventer quelque nouveauté pour les esgayer. Voilà comment les livres d'Amadis sont venus en evidence parmi nous en ce dernier siècle (*Discours politiques et militaires*, éd. Frank Edmund Sutcliffe, Genève / Paris, Droz / Minard, 1967, « Sixième discours », p. 162).

¹³¹ En effet, la notion de renouvellement peut paraître paradoxale s'agissant de traductions. Mais ces textes sont perçus comme des réécritures qui dépassent largement leurs sources, dont on loue le style et la langue. En outre, les prologues vont parfois même jusqu'à accuser de plagiat les auteurs étrangers (c'est le cas dans *Amadis* ou le *Nouveau Tristan*). La traduction ambitionne alors de rendre à la France un texte qui, à l'origine, lui avait été volé.

¹³² Voir l'article de Mireille Huchon, « Amadis, " Parfaicte idée de nostre langue françoise " », *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 17, 2000 (*Les Amadis en France au XVI^e siècle*), p. 183-200.

¹³³ Le premier livre d'*Amadis* est dédié à Charles d'Angoulême, le deuxième, le quatrième, le cinquième et le sixième à François I^{er}, le huitième au connétable de Montmorency, *Primaléon* à Henri II et le *Roland Furieux* à Hyppolite d'Este. Rappelons que François I^{er} est considéré comme le « Père des lettres » (sur ce point voir entre autres Luce Guillermin, « L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *op. cit.*, p. 24-26). L'influence de ce patronage transparaît dans les œuvres qui présentent des références aux tensions politiques. Richard Cooper montre par exemple que les personnages d'*Amadis* représentent les Français vainqueurs des Espagnols (Richard Cooper, « " Nostre histoire renouvelée " : the Reception of the Romances of Chivalry in Renaissance France », in Anglo Sydney (dir.), *Chivalry in the Renaissance*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 1990, p. 183).

¹³⁴ Cette distinction apparaît dans le discours critique renaissant et jusqu'au XVII^e siècle, chez Charles Sorel qui donne son nom au roman de chevalerie. À la fin du XVI^e siècle, dans ses *Discours politiques et militaires* déjà cités précédemment, François de La Noue opère une première tentative d'historisation des « nouveaux romans » : « Voilà comment les livres d'Amadis sont venus en evidence parmi nous en ce dernier siècle. Mais pour parler au vray, l'Espagne les a engendrez, & la France les a seulement revestus de plus beaux habillemens. Sous le regne du roy Henri second, ils ont eu leur principale vogue, & croy que si quelqu'un les eust voulu alors blâmer, on lui eust craché au visage, d'autant qu'ils servoient de pedagogues, de jouet, & d'entretien à beaucoup de personnes [...] » (*op. cit.*, p. 162).

¹³⁵ Voir l'article de Nicole Cazauran, « Amadis de Gaule en 1540 : un nouveau « roman de chevalerie ? », *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 17, 2000 (*Les Amadis en France au XVI^e siècle*), p. 21-39.

prolonger la vogue du roman de chevalerie jusqu'au début du XVII^e siècle. Les « vieux romans » sont en effet moins imprimés après 1530¹³⁶ alors que les « nouveaux » connaissent trois vagues d'éditions après cette date (1540-1556¹³⁷ ; 1570-1590 ; 1615-1630). Si l'on prend en compte les premiers imprimés de « vieux romans », ces somptueux *in-folio* enluminés ou aux bois gravés spécifiques à l'œuvre, les premières éditions d'*Amadis* prétendent aux mêmes exigences matérielles avec un découpage interne similaire (chapitrage, bois gravés inédits, table). Au contraire, les éditions de romans médiévaux de cette époque (1540) sont bien moins soignées, des formats plus petits sont adoptés, des bois « passe-partout » sont recyclés d'un exemplaire à l'autre, et les textes sont rarement retouchés. Les « nouveaux romans » font donc renaître le prestige des premières éditions de romans de chevalerie. On retrouve cette dynamique de continuité jusque dans le titre : « [...] le premier livre de Amadis de Gaule qui traicte de maintes adventures d'Armes et d'Amours, qu'eurent plusieurs Chevaliers et Dames [...] »¹³⁸. La devise médiévale qui fonctionnait déjà comme un marqueur générique est récupérée afin d'intégrer les « nouveaux romans » à cette catégorie générale des romans de chevalerie. On la retrouve dans les titres et les prologues¹³⁹ des « nouveaux romans » jusqu'au XVII^e siècle alors qu'elle n'est curieusement présente dans aucun titre de « vieux roman » imprimé. La devise est donc toujours perçue, à la Renaissance, comme un marqueur générique d'une catégorie littéraire et se trouve d'abord chargée d'une certaine nostalgie pour l'ancienne chevalerie médiévale. Mais en même temps, par la référence au thème de l'amour, elle ne contredit pas la volonté de ces textes de renouveler la matière chevaleresque, ce qui

¹³⁶ Ces années correspondent aussi à une période de rejet de la littérature et de la pensée médiévale d'après les données de l'histoire de l'édition : la philosophie scolastique, les ouvrages de dévotion, les textes juridiques et la littérature médio-latine connaissent leurs dernières impressions. Voir Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, op. cit., t. I, p. 429-457, « Classements et conjonctures ».

¹³⁷ Pour expliquer l'accalmie des années 1555-1570, outre la mauvaise presse qui entache le roman de chevalerie à cette époque, il faut signaler la crise économique du monde de l'édition dans les années 1563-1571. Voir Emmanuel Le Roy Ladurie, « Une histoire sérielle du livre (XV^e – XX^e siècle) », *Histoire, économie et société*, n° 14, 1995, p. 3-24.

¹³⁸ Autres exemples : *L'histoire palladienne, traitant des gestes et généreux faitz d'armes et d'amours de plusieurs grandz princes et seigneurs, spécialement de Palladien, filz du roy Milanor d'Angleterre, et de la belle Sélerine, soeur du roy de Portugal. Nouvellement mise en nostre vulgaire françoys, par feu Cl. Colet Champenois*, Paris, Jan Dallier, 1555 ; *Le quatorzième livre d'Amadis de Gaule : traitant des gestes & généreux faits d'armes & d'amours de plusieurs grands princes & seigneurs [...] Nouvellement mis en français par Antoine Tyron*, Anvers, Jean Waesbergue, 1574 ; *Le Premier livre de l'histoire et ancienne cronique de Gerard d'Euphrate, duc de Bourgogne : traitant, pour la plus part, son origine, jeunesse, amours, & chevaleureux faits oys, d'armes [...] Mis de nouveau en nostre vulgaire françoys*, Paris, Vincent Sertenas, 1549

¹³⁹ « Qui vouldra veoir maintes lances briser, / Harnois froisser, escuz tailler et fendre. / Qui vouldra veoir l'amant amour priser, / Et par amour les combatz entreprendre, / Viegne Amadis visiter et entendre » (dizain liminaire de Michel Le Clerc, « Aux lecteurs », livre I d'*Amadis*, (d'après l'exemplaire conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich sous la cote Res/2 P.o.hisp. 4-1, f. a ii r°). Dans son *Nouveau Tristan*, Jean Maugin présente son œuvre ainsi : « Or est le sujet d'Armes et d'Amours, matière traitant de la fleur des Vertuz, tant hautes que basses [...] » (Paris, Veuve Maurice de la Porte, d'après l'exemplaire conservé à la BNF sous la cote Rés. Y2-70, f. aii v°).

implique, entre autres, l'influence du récit sentimental. C'est à notre sens la raison pour laquelle cette devise est surtout récupérée à partir de 1540 et recyclée dans les paratextes renaissants et le discours critique¹⁴⁰ en intégrant les données nouvelles du genre en construction. N'oublions pas non plus que son statut de marqueur générique est encore plus affirmé en Italie et en Espagne¹⁴¹, d'où sont justement originaires les « nouveaux romans » français. Mais ces textes se démarquent aussi de leurs prédécesseurs par une caractéristique différentielle majeure : les caractères typographiques romains¹⁴², généralement réservés aux ouvrages pour doctes et lecteurs avertis, un moyen judicieux de faire entrer ces textes dans le panthéon de la littérature humaniste. Quant à leurs prologues, ils reprennent, dans une volonté de continuité, les *topoi* des romans médiévaux. On y relève également la présence d'un discours prescriptif inédit qui se développe dans les paratextes, en réponse aux attaques des détracteurs et aux premières réflexions théoriques sur le roman. Notons enfin que ces attaques ont tendance à confondre plus qu'à distinguer « vieux » et « nouveaux romans ». On perçoit ainsi clairement la dynamique de continuité qui les lie¹⁴³.

Mutations linguistiques, stylistiques et narratives

¹⁴⁰ En 1583 dans *L'Esté*, Bénigne Poissenot écrit : « Quelle grace eussent peu trouver les Amadis envers le peuple François, nonobstant leur langage pur, net et fluide, si l'amour et les armes ne s'y trouvoient unis d'une liaison admirable ? » (Bénigne Poissenot, *L'Esté*, éd. Gabriel-André Pérouse et Michel Simonin, Genève, Droz, 1987, p. 213). Dans une *Élégie* de 1565, Ronsard met en scène l'enchanteur Merlin prédisant à Arthur : « Alors que l'âge aura de ton printemps / Un peu meury les plaisirs inconstans / Toutes forests, tous rochers d'alentours / Ne parleront que d'armes et d'amours » (« *Élégie à Mylord Robert Du-dlé, comte de l'Encestre* », in Pierre de Ronsard, *Œuvres Complètes*, éd. Paul Laumonier, t. XIII, Paris, 1948, p. 63-74, cité par Michel Stanesco, *op. cit.*, p. 343).

¹⁴¹ La devise apparaît dans les textes, paratextes et le discours critique italien et espagnol dès le XIV^e siècle. En Italie, elle est très à la mode à l'époque des grands poèmes chevaleresques (on la retrouve chez Boiardo, l'Arioste, Le Tasse). Michel Stanesco constate que vers le milieu du XVI^e siècle en Italie, « cette devise devient une formule commode pour désigner tout livre de chevalerie » (*op. cit.*, p. 339 – 342).

¹⁴² Les caractères gothiques sont utilisés jusqu'à la fin du XVI^e siècle (vers 1580) pour imprimer les « vieux romans ». Concernant les caractères romains, ils sont réservés aux ouvrages en latin des débuts de l'imprimerie jusqu'à la fin des années 1520. À partir des années 1530, on observe un « transfert de prestige des éditions latines aux éditions françaises par le biais de la typographie ». Les caractères romains envahissent progressivement les imprimés de littérature vernaculaire : dans des traductions de textes de l'antiquité classique (Ovide, Cicéron, Thucyde, Xénophon), dans des traductions d'ouvrages d'humanistes (Platina, Budé, Egnazio), dans des rééditions de poètes français considérés comme « classiques » (Meschinot, Martial d'Auvergne, Chartier, Le Franc), dans les romans d'amour venus d'Italie et d'Espagne et le récit sentimental renaissant en construction, et enfin dans les « nouveaux romans » de chevalerie à partir de 1540 (voir William Kemp, « Les éditions parisiennes et lyonnaises de la *Complainte de Flammette* de Boccace (1531-1541), *Studi Francesi*, n° XXXIII, 1989, p. 252).

¹⁴³ Nous reportons ici en préambule un exemple donné par Francesco Montorsi (*op. cit.*, p. 71), celui des *Commentaires* de Montluc : « Ne desdaignez, vous qui desirez suivre le train des armes, au lieu de lire des Amadis ou Lancelots, d'employer quelque heure à me cognoistre dedans ce livre. » (Blaise de Montluc, *Commentaires. 1521-1576*, éd. Paul Courteault, Paris, Gallimard, 1964 (Bibliothèque de la Pléiade, 174), p. 833).

Au plan de la mise en texte, on relève une homogénéisation dans les remaniements des différentes matières médiévales. La réactualisation de l'œuvre médiévale passe par toute une série de transformations du point de vue linguistique, narratif et stylistique. D'abord, les textes sont rajeunis afin de les conformer au lectorat renaissant. La langue est traduite ou rafraîchit. Là où les remanieurs de la fin du Moyen Âge mettaient l'accent sur le dérimage des textes (le terme « translater » est alors plutôt utilisé quand il s'agit d'une traduction interlinguale¹⁴⁴), la nouvelle instance fait passer au premier plan le renouvellement de la langue¹⁴⁵. C'est dans les prologues de nos imprimés (et principalement dans ceux qui sont remaniés ou créés au XVI^e siècle) que les termes « translater » et « translateur » commencent à faire aussi référence à la traduction intralinguale¹⁴⁶, avant d'être supplantés par « traduire », « traducteur », « traduction ». Le renouvellement linguistique tient donc une place essentielle dans le paratexte de l'imprimé : il apparaît aussi bien sur les pages de titre (surtout à partir du premier tiers du XVI^e siècle), que dans les prologues ou les privilèges. À partir de 1540, la traduction se conçoit progressivement comme objet de production écrite spécifique. Elle s'inscrit dans une perspective nouvelle, suivant le *topos* médiéval du « trésor déterré qu'on transmet », qui prend toute sa signification au XVI^e siècle, particulièrement sous François I^{er},

¹⁴⁴ Rappelons d'ailleurs que depuis le Moyen Âge, « translater » indique une traduction d'une langue étrangère, par exemple le latin ou la langue celtique pour la matière de Bretagne, au français. Concernant l'apparition du verbe « traduire », Maria Colombo Timelli note : « de fait, relevé d'abord dans la langue juridique (" traduire en cause et procez ", " porter devant la justice ", 1480), le verbe traduire au sens de " faire passer d'une langue dans une autre " semble être attesté pour la première fois en 1527 seulement. Pour cette acception, les dictionnaires historiques renvoient à Claude de Seyssel traducteur de Thucydide (*L'Histoire de la guerre qui fut entre les Peloponnesiens et les Atheniens*, Paris, 1527 : ainsi le *Robert Historique*), ou à François Dassy traducteur de Giacomo Caviceo (*Dialogue tres elegant intitulé le Peregrin*, Paris, 1527 : ainsi le *Trésor de la Langue Française* » (« Perceval le Gallois (1530), première " traduction " moderne du Cycle du Graal », Giovanna Bellati, Graziano Benelli, Paola Paissa, Chiara Preite (dir.), *Un paysage choisi, mélanges de linguistique française offerts à Leo Schena*, L'Harmattan, Turin/Paris, 2007, p. 119).

¹⁴⁵ Comme le relève très justement Maria Colombo Timelli : « Avant ce tournant, en effet, l'accent portait plutôt sur la nécessité de " dérimier ", de transmuier de rime en prose (*Erec* [en prose du XVI^e siècle]), de mettre en prose en retrench[ant] et sincop[ant] les prolongacions et motz inutiles (Wauquelin, *Belle Hélène de Constantinople*), de hoster la contrainte de la retoricque (Wauquelin, *Manequine*), et, lorsque les mots translater/translation apparaissent, c'est pour indiquer le transcodage d'une langue véritablement " étrangère ", classique ou moderne, au français, une traduction " interlinguistique " donc. » (« Mémoire linguistique dans les réécritures arthuriennes des XV^e et XVI^e siècles », in Catalina Girbea, Andreea Popescu, Mihaela Voicu (dir.), *Temps et mémoire dans la littérature arthurienne*, Bucarest, 2011, p. 262). Georges Doutrepoint, de son côté, nous rend attentif au fait que traduction et mise en prose découlent naturellement l'une de l'autre. En effet, lorsqu'un poème est traduit dans une autre langue, celui-ci se trouve automatiquement mis en prose. Ainsi, lorsque Wauquelin parle d'hoster la contrainte de la retoricque, il s'agit aussi de rajeunir la langue, comme si l'on cherchait à « éclaircir un texte français en vue d'étrangers » (*op. cit.*, p. 391).

¹⁴⁶ Selon Claude Buridant, il s'agit de la « réécriture d'une même langue d'une époque à une autre » qui se situe, pour notre cas, dans le passage du manuscrit à l'imprimé (« La " traduction intralinguale " en moyen français à travers la modernisation et le rajeunissement des textes manuscrits et imprimés : quelques pistes et perspectives », *Le Moyen Français*, n° 51-52-53, 2002-2003, p. 113-157). Il reprend, à la suite de Roman Jakobson (« On Linguistic Aspects of Translation », *Selected Writings*, vol. 2, « Word and Language », The Hague-Paris, Mouton, 1971, p. 260-266), l'opposition entre traduction intralinguale et interlinguale et complète un premier article sur la question (« Translatio medievalis : théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 21, 1983, p. 81-136).

le « Père des Lettres »¹⁴⁷. Ce *topos* souligne le rôle indispensable, pour l'utilité publique et nationale, du traducteur, serviteur du Roi et de la Langue française¹⁴⁸. Ainsi, ce nouveau statut de la traduction touche aussi indirectement le travail du translateur¹⁴⁹. Il confère à l'imprimeur-libraire la fonction de transmettre, un argument commercial qui participe également à la volonté de patrimonialisation que nous développerons plus loin. Les prologues insistent constamment, on l'a dit, sur le travail de traduction, et décrivent une langue-source devenue incompréhensible, voire étrangère, par opposition au « vulgaire langage francoys »¹⁵⁰. Mais paradoxalement, on note aussi la présence d'archaïsmes, qu'ils soient phonétiques, lexicaux, morphologiques ou syntaxiques, qui, plutôt que d'être traduits, sont conservés et expliqués par souci non seulement philologique mais aussi stylistique¹⁵¹. Cette hésitation entre continuité et rupture est caractéristique du transfert de cette « vieille » littérature chevaleresque à la Renaissance. Ces archaïsmes constituent une « marque de fabrique », un marqueur de catégorisation et un argument commercial après 1540, dans la perspective de la patrimonialisation. La mise en prose constitue un autre élément de justification pour les imprimeurs-libraires. On retrouve l'archaïsme avec parfois certains vers repris à l'identique dans la prose, et la conservation des mots-rimes¹⁵². À l'inverse, les habitudes de lecture du public renaissant, par exemple sa familiarité avec la prose, sont mises

¹⁴⁷ Rappelons que François I^{er} signe l'Ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539, qui instaure l'utilisation du français dans les documents juridiques et administratifs.

¹⁴⁸ Sur cette question, voir entre autres : Luce Guillermin, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988 ; Charles Brucker (dir.), *Traduction et adaptation en France : à la fin du Moyen âge et à la Renaissance : actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 23-25 mars 1995*, Paris, Champion, 1997 ; Dominique de Courcelles (dir.) ; *Traduire et adapter à la Renaissance : actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes et le Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, 11 avril 1996, Paris, École des chartes, 1998 ; Giovanni Dotoli, « Traduire au XVI^e siècle », in Giovanni Dotoli, *Traduire en français du Moyen âge au XXI^e siècle : théorie, pratique et philosophie de la traduction*, Paris, Hermann, 2010, p. 63-94.

¹⁴⁹ Cependant, ce travail reste le plus souvent anonyme, le statut du traducteur intralingual semble tout de même en retrait par rapport à son homologue interlingual dont le nom commence à être cité à partir du premier tiers du XVI^e siècle. Rafraîchir une langue nationale archaïque pour la conformer à un nouvel état linguistique contemporain semble encore bien distinct de la traduction à partir d'une langue étrangère. Sur cette question, voir notre article : « Imprimer les "vieux romans" de chevalerie à la Renaissance : l'éditeur et le remanieur, nouvelle(s) instance(s) auctoriale(s) de la matière romanesque », in Anne Réach-Ngô (dir.), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Garnier, 2014, p. 205-224.

¹⁵⁰ Le privilège et le prologue du *Perceval* de 1530 opposent le « langage non usité » à la « maternelle langue de France », de même ceux d'*Ysaïe le Triste* (Paris, Galliot du Pré, 1522) marquent la distinction entre le « vieil langage » ou l'« estrange et mauvais langage » et le « francoys ». Le travail du traducteur intralingual est donc fortement assimilé à celui du traducteur interlingual. Comme lui, il retranscrit une langue étrangère dans une langue maternelle. Notons que pour ces deux exemples, les prologues ont été composés au XVI^e siècle en vue de l'édition.

¹⁵¹ Voir l'exemple du *Perceval* de 1530 dans l'article de Maria Colombo Timelli, (« Mémoire linguistique dans les réécritures arthuriennes des XV^e et XVI^e siècles », *op. cit.*, p. 10-15).

¹⁵² Voir l'exemple du *Perceval* de 1530 et celui du *Chevalier au lion* de Pierre Sala (vers 1522, jamais publié) qui fait le choix de conserver l'octosyllabe à rimes plates pour son remaniement (Maria Colombo Timelli, « Mémoire linguistique dans les réécritures arthuriennes des XV^e et XVI^e siècles », *op. cit.*, p. 8-9 et 10-11).

en exergue (le prologue du *Perceval* souligne cet aspect : « mectre de rithme en prose familiere »)¹⁵³.

Au plan narratologique, on peut relever d'abord l'évolution de la symbolique romanesque présente dans les romans en vers. On sait que la pensée médiévale considère l'existence de plusieurs niveaux de signification, ce qui s'illustre d'abord à travers l'Écriture Sainte et la dichotomie *semblance/senefiance*. La *senefiance* est recouverte du voile de la *semblance*, qui la dissimule tout en signalant sa présence et en invitant à la chercher. Le roman médiéval fonctionne sur le même principe : le lecteur est invité à la quête d'un sens qui transcende l'aventure individuelle pour se révéler *in fine*¹⁵⁴. Or, Michel Zink rappelle que dès la fin du Moyen Âge, le roman « devient romanesque au sens moderne et commun du mot [...] aucun enjeu transcendant n'est plus impliqué par l'aventure individuelle, réduite à une étape dans la conquête par le héros de l'amour et du bonheur »¹⁵⁵. L'écriture romanesque médiévale est ainsi animée par des bouleversements esthétiques : d'abord définie par sa vocation spirituelle et son symbolisme omniprésent, elle finit par se réduire à une dimension plus littérale et moderne. Les éléments paratextuels comme la rubrication participent aussi de cette évolution puisqu'ils adoptent, on l'a vu, un fonctionnement proleptique. À l'origine de ce phénomène : le passage du vers à la prose et l'influence d'autres facteurs liés à l'unification des matières et à l'esthétique de totalisation. L'apparition tardive de la prose¹⁵⁶ suppose qu'elle se définisse par rapport au vers : elle serait une expression plus directe, libérée des contraintes de la versification et de l'ornementation¹⁵⁷. Un lieu commun maintes

¹⁵³ Une préoccupation déjà présente dans les remaniements du XV^e siècle pour les mêmes raisons.

¹⁵⁴ Sur cette question, voir les ouvrages suivants : Mireille Seguy, *Les romans du Graal ou le signe imagé*, Paris, Champion, 2001 et Jean-René Valette, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII^e – XIII^e siècle)*, Paris, Champion, 2008. Sur le lien entre la composition romanesque et le sens des romans en vers, voir l'étude classique d'Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, Niemeyer, 1970 (1^{ère} éd. 1956).

¹⁵⁵ Michel Zink, « Le roman de transition », in Daniel Poirion (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1983, p. 298. Voir également à ce sujet les thèses d'Erich Köhler, « Zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans », *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, 5 (1955/1956), p. 287 et suivantes.

¹⁵⁶ Nous sommes tributaire, concernant certaines remarques et références bibliographiques, du travail de synthèse effectué par Richard Trachsler dans son ouvrage *Merlin l'enchanteur. Étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Paris, SEDES, 2000, « Du vers à la prose », p. 40-48. À la fin du XII^e siècle, la lecture orale, plus adaptée à la récitation des textes en vers, est concurrencée par la lecture silencieuse, propice aux longues phrases amplifiées de la prose. Ce changement d'ordre sociologique, largement remis en question ces dernières années puisqu'on considère que la voix reste présente jusqu'à la fin du Moyen Âge, est généralement le premier facteur évoqué dans cette évolution (voir Daniel Poirion, « Romans en vers et romans en prose », et Jean Frappier, « La naissance et l'évolution du roman arthurien en prose », deux articles parus dans Jean Frappier, Reinhold Grimm (dir.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1978, vol. 4, t. I, p. 74-75 et p. 505).

¹⁵⁷ Rappelons qu'au Moyen Âge, la référence en matière de définition de la prose (d'abord latine) est Isidore de Séville : « Prosa est producta oratio et a lege metri soluta. Prosum enim antiqui productum dicebant et rectum. Unde ait Varro apud Plautum « prosis lectis » significari rectis ; unde etiam quae non est perflexa numero, sed

fois illustré dans les prologues dès la fin du XII^e siècle, est d'affirmer que la prose est plus vraie que le vers. D'une part, elle est le langage privilégié du sacré, de la Bible et donc de Dieu¹⁵⁸. D'autre part, elle est le nouveau mode d'expression de l'historiographie et de la chronique¹⁵⁹, dont on connaît les rapports étroits avec la fiction. Par conséquent, il n'est pas anodin que parmi les premiers romans écrits ou mis en prose¹⁶⁰, on compte des romans arthuriens et plus particulièrement ceux des cycles du Graal, dont l'écriture est de plus en plus christianisée au détriment de l'illustration de l'esprit courtois¹⁶¹. La prose y sert l'expression d'une vérité spirituelle dont le sens, fondé sur une représentation manichéenne, précède le récit avant d'être confirmé par celui-ci, à l'opposé de la conception des romans en vers¹⁶². De plus, la prose accrédite une vérité historique à travers la généalogie des gardiens du Graal qui s'ancre dans l'histoire biblique. Dès le Petit cycle du Graal¹⁶³, une coloration religieuse

recta, prosa oratio dicitur, in rectum producendo. Alii prosam aiunt dictam ab eo, quod sit profusa, vel ab eo, quod spatiosius prouat et excurrat, nullo sibi termino praefinito. » (Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Roma, Utet, 2014, vol. 1, Livre I, XXXVIII, p. 168).

¹⁵⁸ Rappelons l'influence de la prédication à la même époque (voir Michel Zink, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1976, p. 263-277). Sur l'influence des textes religieux qui sont les premiers écrits en prose, voir Brian Woledge et Harry Peter Clive, *Répertoire des plus anciens textes en prose française depuis 842 jusqu'aux premières années du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1964.

¹⁵⁹ Selon Gabrielle M. Spiegel, les chroniqueurs et historiographes au service des seigneurs du Nord de la France recherchaient un nouveau mode d'expression s'opposant au discours historique en vers, traditionnellement rattaché à la noblesse royale et à la littérature de fiction (*Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1993, p. 2-3 et suivantes). Voir aussi Wolf-Dieter Stempel, « Die Anfänge der romanischen Prosa im XIII. Jahrhundert », in Maurice Delbouille (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 1, « Généralités », Heidelberg, Carl Winter, 1972, p. 585-602. Notons cependant qu'on ne peut affirmer que la prose historique a précédé la prose littéraire. On a là sans doute un ensemble d'influences réciproques.

¹⁶⁰ La première mise en prose qui nous est connue date du XIII^e siècle, il s'agit du *Joseph* et du *Merlin* attribués à Robert de Boron. Le Graal y devient le vase sacré dans lequel Jésus avait bu lors de la Cène, et dans lequel son sang avait été recueilli après que Longin lui eut percé le flanc sur la croix. Le roman, accrédité par la prose, s'offre donc une identité historique incontestable pour l'homme du Moyen Âge puisqu'elle est confirmée par le grand Livre. Daniel Poirion rappelle cependant que des récits en prose ont dû exister avant 1200 (*op. cit.*, p. 75).

¹⁶¹ Erich Köhler (*op. cit.*, p. 219) affirme que le passage du vers à la prose dans la littérature s'explique par l'évolution de la symbolique romanesque des romans en vers. L'aventure chevaleresque perdant progressivement sa finalité transcendante, une chevalerie spirituelle, dont le seul langage est la prose, lui est substituée.

¹⁶² Selon Emmanuèle Baumgartner, « De manière univoque, " semblances " et " demostrances " ne font signe, n'accèdent à la " senefiance ", que rapportées à Dieu, à la foi, à la morale, au dogme chrétien ". La clé de lecture est donnée par le récit et impose un sens chrétien. En témoigne l'exemple de l'épisode du Château de la Pire Aventure dans le *Chevalier au Lion*, dans lequel Yvain délivre les pauvres ouvrières. La possibilité est laissée au lecteur de faire du château un lieu symbolique ou une réalité historique. Dans la *Quête*, il est rebaptisé château des Pucelles et met en scène Galaad. Son sens est imposé au lecteur par le prêtre qui commente l'aventure : les jeunes filles sont les âmes des Justes que le Christ, par sa Passion, a délivrées des enfers (*Le Récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995, p. 85).

¹⁶³ Rappelons que le Petit cycle du Graal (antérieur au grand cycle, le *Lancelot-Graal*) aussi appelé la trilogie du (pseudo) Robert de Boron, est composé du *Joseph d'Armathie*, du *Merlin* et du *Perceval* en prose. Pour une excellente présentation générale des romans arthuriens en prose, voir Jean Frappier, « La naissance et l'évolution du roman arthurien en prose », *op. cit.*, p. 503-512. Plus récemment, voir Carol Dover (dir.), *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, Cambridge, Brewer, 2003.

beaucoup plus marquée s'impose. Dans le *Perceval* en prose¹⁶⁴, on constate d'autres transformations : le héros n'est pas *nice* et ne porte pas la responsabilité du péché de sa mère. De plus, il est digne d'emblée de son lignage sacré¹⁶⁵. Le texte « ignore, tout occupé de sa généalogie édifiante, les éléments générateurs du sens et de l'énigme »¹⁶⁶ qui faisaient la spécificité du texte de Chrétien. Dans le cycle du *Lancelot-Graal*, le récit tend de plus en plus vers le mysticisme. Le point culminant est atteint dans la *Queste*, les péripéties chevaleresques allégorisant de manière permanente le combat entre les forces divines et maléfiques. Le chevalier par excellence, Galaad, y est caractérisé par sa chasteté et ses valeurs morales. Le Lancelot de Chrétien, *fin'amant* éperdu de la reine Guenièvre, commence à perdre son statut de héros vertueux dans le *Lancelot* en prose. Une fois cette chevalerie spirituelle en place, soutenue par le nouveau langage littéraire de la prose, aucun retour en arrière ne sera possible. Emmanuèle Baumgartner a bien montré le danger, pour l'avenir du récit, de l'imposition du sens chrétien¹⁶⁷ dans les romans du Graal et particulièrement dans la *Quête* : « un texte qui, en donnant à ces mêmes aventures un sens en Dieu, en révélant leur « vraie » signification, en bloque la réinterprétation, ou présente tout texte ultérieur comme une rechute, une régression »¹⁶⁸.

En outre, sous l'influence de l'unification des matières et de l'esthétique de totalisation, les textes adoptent de plus en plus une démarche cyclique dans laquelle les aventures et les personnages se multiplient, les tranches de vie s'allongent, les épisodes biographiques deviennent des généalogies. La tendance est à l'accumulation afin de repousser continuellement la fin de l'histoire¹⁶⁹. L'entrelacement, utilisé de manière modérée chez

¹⁶⁴ Le roman puise ses sources à la fois dans le *Joseph* et le *Merlin*, dans le *Conte du graal* de Chrétien, dans le *Brut* de Wace ou encore dans la *Seconde Continuation du Conte du graal* de Wauchier de Denain.

¹⁶⁵ Le résultat de ce processus à long terme, dans les éditions du XVI^e siècle, est éloquent : Perceval est un chevalier accompli et nommé dès le début de sa version imprimée, la perspective d'un parcours initiatique amoureux, chevaleresque et identitaire étant totalement abandonnée. Voir la *Tresplaisante et récréative hystoire du trespreux et vaillant chevalier Perceval le gallois jadis chevalier de la Table ronde. Lequel acheva les adventures du saint Graal. Avec aulchuns faictz belliqueulx du noble chevalier Gauvain et aultres chevaliers estans au temps du noble Roy Arthus*, Paris, Jean Longis, Jean Saint Denis et Galliot Du Pré, 1530.

¹⁶⁶ Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 180.

¹⁶⁷ Le lecteur se voit imposé une seule lecture possible. C'est ce que Mikhaïl Bakhtine appelle la « parole autoritaire » : « [Elle] exige de nous d'être reconnue et assimilée, s'impose à nous, indépendamment de son degré de persuasion intérieure à notre égard ; nous la trouvons comme déjà unie à ce qui fait autorité... C'est, en quelque sorte, la parole des pères. Elle est déjà reconnue dans le passé ! C'est une parole trouvée par avance, qu'on n'a pas à choisir parmi les paroles équivalentes (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 161).

¹⁶⁸ Op. cit., p. 86. Elle conclut ainsi sa démonstration : « *Érec et Enide* s'ouvrait sur la chasse au Cerf Blanc dans la forêt de l'aventure. Dans la *Quête*, ce même Cerf est devenu l'une des manifestations du Christ. Comment désormais poursuivre ailleurs, plus haut, plus loin, la quête du désir ? ». Voir aussi *L'Arbre et le pain. Essai sur La Queste del Saint Graal*, Paris, Sedes, 1981.

¹⁶⁹ Rappelons que les genres longs étaient plus prestigieux auprès du public aristocratique, et que les procédés d'amplification ont été abondamment exploités par les copistes, prosateurs et remanieurs aux XIV^e et XV^e

Chrétien de Troyes, y est utilisé à foison afin de permettre au lecteur de suivre les aventures parallèles et souvent interminables des chevaliers. De plus, face à ce processus d'unification, les remanieurs sont confrontés à des tendances formelles et thématiques relevant d'époques diverses et dont le public est varié¹⁷⁰, qu'ils doivent tenter de concilier. Finalement, l'évolution de la symbolique romanesque constitue un phénomène concomitant à ceux que nous venons de citer. Tous concourent, par des influences réciproques, à une dynamique commune : la construction progressive du roman de chevalerie nouveau style. Une chose est sûre, l'*aventure* à finalité transcendante (le dépassement de soi, l'apprentissage des valeurs chevaleresques, amoureuses et religieuses) disparaît progressivement, depuis les romans en vers jusqu'aux romans de chevalerie de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, les romans en prose tels que le *Tristan* et le *Lancelot-Graal* constituant un état intermédiaire. Des exploits purement guerriers s'imposent peu à peu, accumulés parfois de manière absurde et sans trouver de justification. C'est tout l'univers narratif qui perd ainsi sa symbolique originelle, à commencer par le merveilleux qui devient conventionnel et prévisible. Des magiciens aux mille tours de passe-passe, propres à divertir, se substituent par exemple aux enchanteurs énigmatiques et imprévisibles des premiers romans¹⁷¹. Des procédés de rationalisation de l'*aventure* et/ou d'amplification des actions guerrières et du merveilleux, sont à l'œuvre dans les remaniements¹⁷². La conception courtoise de l'amour disparaît ou se vide de sa symbolique originelle. Au terme de ce processus, le symbolique finit donc par s'effacer au profit de l'aventure individuelle et guerrière : en d'autres termes, c'est la lecture littérale qui s'impose.

siècles, parfois dans une perspective logique, afin de clarifier la narration, mais souvent aussi pour le simple plaisir d'« allonger la *conjointure* » (voir Jean-Philippe Beaulieu, « *Perceforest* et *Amadis de Gaule* : le roman chevaleresque de la Renaissance », *op. cit.*, p. 194). Sur la prose comme choix esthétique, voir : Emmanuèle Baumgartner, « Le Choix de la Prose », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 5, 1998, p. 7-13 et Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale. Discours, Syntaxe, Texte*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

¹⁷⁰ Voir Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, politique, société au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 96.

¹⁷¹ « Quoique ce type d'errance chevaleresque dans un monde merveilleux (*Perceforest* et *Amadis* comportent bon nombre de fées, de géants et d'enchanteurs) ne soit pas en lui-même nouveau aux quinzième et seizième siècles, il reste que la façon dont on lui donne corps à cette époque fait en sorte que la quête perd son caractère téléologique pour se fragmenter en une multitude de petites actions relativement indépendantes les unes des autres ; actions qui prennent place dans un univers, fantastique certes, mais dont le symbolisme originel a été édulcoré au point de n'être présent que dans quelques éléments du décor censés mettre en évidence la valeur du héros. » (Jean-Philippe Beaulieu, *op. cit.*, p. 193).

¹⁷² Jane Taylor fait la même constatation dans son étude : « the spectacular rather than the nuanced, is indeed characteristic of Renaissance readers. [...] « What *Amadis* shares with *Ogier le Danois* [dans sa version renaissante] is a love of the sensational, of cliff-hanging narrative suspensions, ornament and prodigy and disorder » (*Rewriting Arthurian romance in Renaissance France*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014, p. 157-158).

Notons également des changements plus spécifiques aux mises en prose de chansons de geste¹⁷³. Ils témoignent toujours d'une évolution allant dans le sens d'un nivellement générique vers une catégorie plus large. Les différents *topoi* épiques disparaissent ou sont simplifiés : par exemple les listes de noms, les épithètes de nature, les descriptions très détaillées et amplifiées de scènes de combat, ou certains motifs typiques comme le *planctus*, la prière du grand péril, le songe prophétique. Au contraire, de nouvelles tendances propres au roman de chevalerie apparaissent : le didactisme moral et chevaleresque, un discours religieux digressif, le développement de la thématique amoureuse dans la veine des récits sentimentaux italiens ou espagnols, celui du merveilleux spectaculaire dans une perspective divertissante, et parallèlement une tendance à la rationalisation.

Mais remanieurs et éditeurs adaptent aussi les « vieux » et « nouveaux romans » de chevalerie à l'époque et au public visé. De manière générale, les textes privilégient une vision renaissante du décor, comme pour les chansons de geste ou les romans de la Table ronde médiévaux dans lesquels l'anachronisme plaçait la cour carolingienne ou arthurienne du haut Moyen Âge dans un décor du XII^e siècle. On trouvera par exemple dans les « nouveaux romans », la présence d'un esprit monarchique, plus en accord avec la société du temps¹⁷⁴. Les personnages et l'action sont redessinés selon l'époque : le *Tristan* de Jean Maugin (Veuve Maurice de la Porte, Paris, 1554) offre aux lecteurs des scènes de cape et d'épée similaires à celles des romans de chevalerie contemporains, italiens et espagnols, où le héros doit correspondre à un idéal chevaleresque de la Renaissance¹⁷⁵. Les références à la mythologie gréco-latine sont fréquentes, à l'image des textes littéraires du XVI^e siècle. Le merveilleux tend parfois à être rationalisé – les fées deviennent des sorcières, les enchantements ou les dons contraignants sont démythifiés, comme par exemple le philtre du *Tristan* de Jean Maugin qui n'est plus qu'un aphrodisiaque – ou amplifié en étant vidé de sa *senefiance*. Émile Besch relève deux grandes tendances caractéristiques de ces remaniements : soit l'insertion, dans une littérature à l'origine courtoise, d'un réalisme pouvant aller jusqu'à la grivoiserie,

¹⁷³ Voir l'exemple d'*Ogier le Danois* dans l'étude d'Emmanuelle Poulain-Gautret, *La Tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2005.

¹⁷⁴ C'est par exemple le cas dans la série des *Amadis*, dont le livre IV, consacré à Esplandian, est un véritable éloge des rois catholiques et de leurs croisades. Quant au livre VI, il a pour objectif principal d'illustrer la lutte contre les païens (voir Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, op. cit., p. 137).

¹⁷⁵ Laurence Harf nous rappelle certaines scènes dans lesquelles Tristan se retire après le combat en sautant par la fenêtre après avoir essuyé son épée à la chemise de ses adversaires gisant sur le pavé, avant d'aller conter ses aventures à ses compagnons. De même, les « élégances mythologiques » insérées dans l'œuvre reflètent encore une fois les influences humanistes (par exemple, Yseut, ayant adressé une prière à Amour, reçoit la visite des Grâces). Voir Laurence Harf, « "Tristan détristanisé", du Tristan en prose au Nouveau Tristan de Jean Maugin (1554) », *Nouvelle revue du seizième siècle*, n° 2, 1984, p. 5-22 ; Jeanne Lods, « Le nouveau Tristan de Jean Maugin », *BBSIA*, n° 12, 1960, p. 107-116.

symbole d'une rupture nette avec la tradition médiévale, soit le développement du sentimentalisme et de l'étude du cœur humain, influencé par le récit sentimental sur lequel nous allons revenir. Il oppose donc deux esprits, qu'il qualifie schématiquement de « bourgeois » et d'« aristocratique », qui seraient à la source des mutations textuelles de ces « vieux romans »¹⁷⁶.

Cependant nous sommes tentés d'adopter une autre perspective d'analyse plus nuancée. En effet, comme on l'a dit, l'étude effectuée par Georges Doutrepoint en 1939 montre la difficulté de dégager des tendances et des interprétations à partir de procédés divers et contradictoires de remaniement, il faut donc avant tout éviter le catalogue et la classification stricte. Partir de l'idée d'une contamination avec d'autres genres, comme nous l'avons déjà fait précédemment, permet de démontrer concrètement l'existence de ces tendances. D'abord, on a vu la perméabilité entre histoire et fiction qui caractérise la littérature médiévale. Celle-ci subsiste à la Renaissance et s'illustre jusque dans le discours critique¹⁷⁷. Toutefois, il ne faut pas négliger la thèse qui suppose au contraire l'existence d'un jeu littéraire et social. Cette perspective s'appuie sur les mises en doute de plusieurs historiens à partir du XVI^e siècle au cours duquel se développent la philologie et la critique des sources¹⁷⁸. Quoi qu'il en soit, on retrouve les mêmes tendances catégorisantes dans les romans de chevalerie déjà observées pour les mises en prose de la fin du Moyen Âge : une propension à la rationalisation dans la mise en texte (précisions chronologiques, géographiques, modifications dans un but encomiastique, etc.), et des paratextes qui soulignent la vérité historique, d'autant plus que les détracteurs de ces romans leur reprochent

¹⁷⁶ C'est cette confrontation, qui, selon Émile Besch, conduira le roman de chevalerie à sa perte : « Le résultat, c'est la dissolution définitive du genre : le roman de chevalerie, ce rejeton dégénéré des anciennes chansons de geste, a décidément perdu sinon tout succès, du moins toute vitalité vers 1550 ou 1560. Le public aristocratique, mondain et raffiné, exige le récit sentimental ; le public bourgeois, gaulois, terre à terre, réclame le roman réaliste. Quant aux « vieux romans » de chevalerie qu'on va continuer infatigablement à réimprimer, en se contentant de les défigurer souvent, mais sans y rien ajouter de nouveau, ils ne s'adresseront plus qu'au public le plus populaire ». Notons que cette catégorisation est tout à fait schématique et mérite d'être nuancée. Émile Besch rappelle aussi que la société du XV^e siècle finissant est marquée par la diffusion, dans la bourgeoisie, de l'esprit courtois et de la pénétration, dans l'aristocratie, d'un esprit bourgeois. Voir « Les adaptations en prose des chansons de geste au XV^e et au XVI^e siècle », *Revue du seizième siècle*, n° 3, 1915, p. 179-180 et p. 164.

¹⁷⁷ Nous renvoyons à l'analyse de Francesco Montorsi, *op. cit.*, « La foi dans le roman », p. 90-93. Relevons au moins deux exemples révélateurs : celui de Claude Fauchet en 1581 (*Recueil de l'origine de la langue et de la poésie françoise*) qui reconnaît l'existence d'Arthur comme attestée, et celui de Du Bellay qui qualifie les légendes arthuriennes de « fragmentz de vieilles Chroniques Françoises » (*Défense et illustration de la langue française*).

¹⁷⁸ Enrayée par l'Italie comme le souligne Francesco Montorsi (*op. cit.*, p. 88, note 5) qui rappelle les références suivantes sur la question : Remigio Sabbadini, *Il metodo degli umanisti*, Firenze, Le Monnier, 1922 ; Edmund Boleslaw Fryde, *Humanism and Renaissance Historiography*, London, Hambledon Press, 1983. Sur l'historiographie en France à la Renaissance : Donald R. Kelly, *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law and History in the French Renaissance*, New York / London, Columbia University Press, 1970 et George Huppert, *L'idée de l'histoire parfaite*, trad. de l'anglais, Paris, Flammarion, 1973 [1^{ère} éd. Chicago / London, 1970].

leur invraisemblance. Notons également les caractéristiques matérielles communes aux genres historique et romanesque : la mise en page, la page de titre, le format et l'illustration. Par exemple, des bois passe-partout identiques dans les deux genres et partageant des motifs communs (tournois, combats, joutes, etc.) sont fréquents. En outre, le récit sentimental entre également dans la construction du roman de chevalerie à la Renaissance¹⁷⁹. Il se développe en France à partir des années 1520, sous l'influence de textes traduits de l'italien et de l'espagnole¹⁸⁰. Le motif de l'amour, qui n'est plus l'amour courtois, y passe au premier plan, au détriment des faits chevaleresques, en proposant une véritable étude des sentiments dans un contexte proche de la vie réelle¹⁸¹. Ce nouveau registre est représenté en France par une création inédite, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* par Hélienne de Crenne publié dans quatre éditions successives entre 1538 et 1541 et qui a joué un rôle primordial dans le renouvellement des formes narratives¹⁸². Les « nouveaux romans » qui se développent

¹⁷⁹ Voir à ce sujet les études suivantes : Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1908 ; Mathilde Thorel, *Langue translatrice et fiction sentimentale (1525-1540) : renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*, thèse dactylographiée, Lyon 3, 2006 ; Véronique Duché-Gavet, « Si du mont Pyrénées / N'eussent passé le haut fais... ». *Les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 2008 ; Anne Réach-Ngô, *L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, op. cit. Nous choisissons, comme Anne Réach-Ngô, d'utiliser le terme de « récit sentimental », plus adapté aux variations formelles des textes qu'il désigne.

¹⁸⁰ Citons par exemple le *Décameron* et *La Complainte de Flammette* de Boccace, la *Prison d'Amour* de San Pedro, *Le Jugement d'amour* de Juan de Flores, *La Complainte que fait un amant contre amour et sa dame* de Juan de Segura. Parmi les héritiers français de ces textes qui marquent la construction progressive du récit sentimental, citons : *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* d'Hélienne de Crenne, *Les Contes amoureux* de Jeanne de Flore, *l'Heptaméron* de Marguerite de Navarre ou encore *L'Histoire de l'amant ressuscité de la mort d'amour* de Théodose Valentinian. Voir Gustave Reynier, op. cit.

¹⁸¹ En parcourant les contes et histoires d'amour italiens et espagnols qui ont connu un succès éditorial en France, sans oublier de mentionner l'influence de la première partie du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, Gustave Reynier dégage différents traits caractéristiques de ce genre en construction. Ce sont d'abord de simples histoires de cœur, où l'amour est cruel, racontées à partir de l'observation directe de la vie. Elles reposent sur différentes étapes : l'amour n'y est plus seulement un thème lyrique, il commence à avoir une histoire. Elles peuvent prendre la forme d'une confession intime et la femme y est souvent au centre de l'action. L'intention d'analyser y est très apparente et la conclusion y est morale. Enfin, elles peuvent être tantôt marquées par la sensualité (influence italienne), tantôt par la chasteté (influence espagnole). Notons que la vision de l'amour y est différente de celle développée dans le roman idyllique médiéval, comme l'explique Sergio Cappelletto : « Le romanesque idyllique met en scène l'amour entravé, c'est-à-dire le désir différé par des obstacles extérieurs, mais dont l'issue est le bonheur, grâce à la confirmation et à la reconnaissance de l'identité et du désir réciproques. Ce que proposent la *Fiammetta* de Boccace ou *l'Historia de duobus amantibus* d'Enea Silvio Piccolomini, au contraire, c'est l'histoire d'un amour d'abord heureux, puis malheureux, à cause de l'abandon ou de la trahison de l'autre, c'est-à-dire à cause de la fin du désir. Ce sont des histoires d'amour marquées par le conflit, par la souffrance et par l'échec, et dont l'issue est la mort ou, comme seule alternative possible quelquefois évoquée dans les romans espagnols de Diego de San Pedro et de Juan de Flores, le renoncement ascétique à l'amour. » (« Réception et réécritures du roman idyllique au XVI^e siècle », op. cit., p. 183-184). Ajoutons que le développement de l'analyse des sentiments, qui se prête mieux à une vision pessimiste de l'amour, permet également de différencier le récit sentimental en construction et les récits idylliques médiévaux.

¹⁸² Voir Gustave Reynier, op. cit., p. 99-122. Nous ne mentionnons pas la bibliographie critique foisonnante sur ce texte mais renvoyons, dans la perspective qui est la nôtre, aux études qui questionnent les pratiques éditoriales en jeu dans son élaboration : Mary J. Baker, « France's First Sentimental Novel and Novels of Chivalry », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 36, 1974, p. 33-45 ; Michèle Clément, « Comment un nouveau champ littéraire est créé à Lyon, " en donnant lieu à la main féminine " (1530-1555) », in Michèle Clément, Janine Incardona (dir.), *L'Émergence du féminin à Lyon à la Renaissance (1520-1560)*, Saint-Étienne,

à partir de 1540 et qui sont également des traductions italiennes et espagnoles accentuent encore plus les caractéristiques sentimentales des originaux¹⁸³. Ainsi, « vieux » et « nouveaux romans » subissent cette influence aux plans narratif, stylistique et matériel. En effet, certaines éditions de romans de chevalerie adoptent une présentation matérielle propre aux récits sentimentaux (titres, rubriques qui font passer au premier plan les aventures sentimentales, caractères romains, format in-octavo, bois gravés spécifiques)¹⁸⁴. Le roman de chevalerie dialogue donc, aux plans narratif et stylistique, avec l'histoire, le récit sentimental, mais aussi différents genres, dont nous avons déjà relevé l'influence réciproque au Moyen Âge (la biographie chevaleresque, les manuels de didactique, les ouvrages d'héraldique ou les récits hagiographiques). Avec le développement de l'imprimerie, ces interférences vont s'illustrer au plan des pratiques éditoriales. Ce sont les mêmes imprimeurs-libraires qui publient la littérature chevaleresque et ses genres connexes. Des présentations matérielles propres au roman de chevalerie¹⁸⁵ se développent – frontispices, pages de titre, initiales ornées, mise en page, structure, caractères typographiques, bois réemployés –, qui permettent encore une fois de renforcer leur catégorisation¹⁸⁶.

Critique, prescription et patrimonialisation

Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 15-28 ; Anne Réach-Ngô, *L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, op. cit.

¹⁸³ Voir par exemple l'étude de Francesco Montorsi sur le *Roland amoureux*, op. cit., « Roland amoureux », p. 238-290 ou l'article de Nicole Cazauran « Amadis de Gaule en 1540 : un nouveau " roman de chevalerie " ? », op. cit. Notons que le choix des caractères typographiques romains pour les premières éditions d'*Amadis* relève peut-être aussi d'une volonté d'appartenance à ce nouveau registre sentimental (les éditions de récits sentimentaux bénéficient d'une présentation matérielle propre, caractérisée notamment par les caractères romains).

¹⁸⁴ Sur les caractéristiques matérielles du récit sentimental et, plus généralement des « nouveaux romans », voir Anne Réach-Ngô, *L'écriture éditoriale à la Renaissance*, op. cit., « Innovations formelles et catégorisations génériques : effets de parenté des " nouveaux romans " sur la scène éditoriale parisienne », p. 128-143.

¹⁸⁵ Dominique Coq remarque, au sujet d'imprimés de genres divers mais qui partagent le dénominateur commun de la langue vulgaire : « Cette collection de textes pourrait paraître à première vue hétéroclite, voire contradictoire avec le corpus édifiant des débuts. Il n'en est rien en réalité. Ces ouvrages se ressemblent dans leur forme autant que dans leur contenu : même format, même sorte de caractères typographiques, même langue modernisée, même structure (prologue, table des chapitres, texte divisé en épisodes assez courts précédés d'un titre circonstancié servant en même temps de légende aux bois illustrant chacun des chapitres). Quant au fond, il semble qu'il soit perçu de manière équivalente, qu'il s'agisse des récits aventureux des *Quatre fils Aymon* ou des faits miraculeux de l'histoire sainte. La *Vie de Notre-Seigneur Jésus Christ*, par exemple, présente et fait agir le fils de Dieu comme un héros de roman de chevalerie, tandis que les " grandes aventures " et les " opérations miraculeuses des bons devotz, loyaux et valeureux " Olivier de Castille et Artus d'Algarbe sont autant d'" histoires et exemples dignes de commémoration à l'instruction et salivation de l'ame de chacun bon chrestien ", comme l'affirme l'imprimeur genevois Louis Cruse en tête d'une de ses éditions d'*Olivier de Castille* » (op. cit., p. 65-66, voir références associées).

¹⁸⁶ Sur les textes qui posent des problèmes génériques dans la perspective d'une catégorisation du roman de chevalerie médiéval, voir les remarques de Sergio Cappello, « L'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première moitié du XVI^e siècle », op. cit., p. 55-59. Relevons aussi la présence abstraite, dans le discours critique renaissant, du poème épique qui ne trouve pas de matérialisation en France. Sur cette question, voir les remarques de Francesco Montorsi, op. cit., « Roman de chevalerie et poème épique », p. 97-100.

Le pôle du lecteur révèle son influence considérable dans l'invention du roman de chevalerie. Les imprimés eux-mêmes nous renseignent sur leur lectorat : à la naissance de l'imprimerie, ils reprennent la dédicace médiévale au public aristocratique, puis celle-ci est esthétisée au fil des décennies et disparaît dans des prologues adressés à un lectorat plus large. En effet, les acheteurs de manuscrits sont d'abord les seuls à pouvoir s'offrir des imprimés, bien qu'avec une certaine réticence¹⁸⁷. De plus, l'intérêt général des aristocrates pour la chevalerie ne faiblit pas¹⁸⁸. On assiste dans ce milieu à une véritable idéalisation des vertus courtoises et chevaleresques. Plus qu'un passe-temps, cette littérature est l'expression d'un art de vivre, en témoignent les tournois et les fêtes de cour dans lesquels on se déguise en personnages de fiction en reproduisant des scénarios romanesques¹⁸⁹. Les rois de cette époque sont aussi de grands lecteurs et compilateurs des romans de chevalerie¹⁹⁰. Le célèbre éditeur parisien Antoine Vérard offre des éditions de luxe de son *Lancelot* et de son *Tristan* (fin XV^e siècle) à Charles VIII de France et Henri VII d'Angleterre. Pierre Sala dédicace son manuscrit du *Chevalier au lion* à François I^{er} (vers 1522) et rédige également un *Tristan* sur sa demande (vers 1525-1529). Luigi Alamanni écrit ses immenses poèmes chevaleresques *Girone il Cortese* et *l'Avarchide* commandés par François I^{er} et Henri II. Mais les riches amateurs bourgeois ou les hauts fonctionnaires de la monarchie sont également ciblés. Les adresses des libraires nous renseignent sur ce point : à Paris à la fin du XV^e siècle par exemple, ils se concentrent dans les galeries du « Palais », sur l'île de la Cité. Leur clientèle est donc constituée d'hommes de loi et du personnel administratif du pouvoir monarchique, dont les

¹⁸⁷ On a vu que l'imprimerie ne fait que compléter au départ la production littéraire des *scriptoria*, les milieux aristocratiques restent attachés à l'objet de luxe que constitue le manuscrit. Notons aussi que même si l'imprimé est bien moins cher que le manuscrit (environ dix fois), il reste un produit difficilement accessible aux classes inférieures de la société (voir Carla Bozzolo et Ezio Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge : trois essais de codicologie quantitative*, Paris, 1980, p. 48).

¹⁸⁸ Émile Besch l'a rattaché à l'esprit frondeur de la noblesse qui devait se plaire à lire dans les romans de chevalerie le récit des aventures de seigneurs rebelles à une royauté encore faible : « Au moment où précisément la royauté devient plus forte, cette complaisance pour les histoires qui étalent ses époques de faiblesse est en quelque sorte une revanche morale : c'est l'indice de la résistance, d'ailleurs toute platonique, que lui oppose encore la noblesse, aussi bien que la bourgeoisie. » (*op. cit.*, p. 160). Sur la survivance de l'idéal chevaleresque à la Renaissance, voir Benjamin Deruelle, *De papier, de fer et de sang : chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité (ca. 1460 - ca. 1620)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

¹⁸⁹ En 1548, en l'honneur de Catherine de Médicis, ou à Blois en 1550, on représente, après un tournoi, une mascarade d'après *l'Orlando furioso*. De même, le tournoi de Binche en Flandre en 1552, organisé en l'honneur du prince Philippe, héritier de Charles Quint, est précédé d'un pas d'armes au scénario très romanesque : « des chevaliers errants vont sur l'Île Aventureuse, s'affrontent à la Tour Périlleuse et au Pas Fortuné, tentent d'arracher d'un perron en pierre une épée enchantée, libèrent des prisonniers, détruisent le Château Ténébreux du redoutable enchanteur Norabroch ; tout finira par la "mascarade" de la Chambre Enchantée. » (voir Michel Stanesco et Michel Zink, *op. cit.*, p. 165).

¹⁹⁰ Voir à ce propos Henri Omont, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, Paris, Ernest Leroux, « I : La librairie royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVI^e siècle », 1908 ; Ernest Quentin-Bauchart, *La Bibliothèque de Fontainebleau et les livres des derniers Valois à la Bibliothèque nationale (1515-1589)*, Paris, Em. Paul L. Huard & Guillemin, 1891.

différentes cours se trouvent autour du Palais. La lecture de ces imprimés leur permet de s'identifier à une catégorie sociale supérieure dont les prestigieuses bibliothèques contiennent les mêmes œuvres, prologues et dédicaces¹⁹¹. Enfin, des imprimés au coût plus réduit s'adressent, dès le développement de l'imprimerie en langue vulgaire, à un public bourgeois plus modeste¹⁹². Vers le milieu du XVI^e siècle, les lecteurs se diversifient encore et les grands volumes sont remplacés par des in-quartos ou des in-octavos à deux colonnes, ornés de bois répétitifs passe-partout, puis, à la fin du siècle, par des in-16. Ils sont ainsi destinés à une lecture (plutôt qu'un lectorat) plus populaire¹⁹³. Notons que les lecteurs de livres de chevalerie achetés ou prêtés¹⁹⁴, couvrent plusieurs couches sociales, plusieurs métiers (dont bien évidemment aussi les hommes de lettres, défenseurs ou détracteurs, sur lesquels nous reviendrons), plusieurs âges, et ce, sans distinction de sexe¹⁹⁵.

La compilation autour de ces textes ne faiblit donc pas après le Moyen Âge et les inventaires, les marques de possession ou les témoignages montrent qu'ils forment un ensemble homogène à l'intérieur des bibliothèques. Les habitudes du roi Charles IX rapportées par Arnaud Sorbin en témoignent : « Tantost [le roy] se faisoit lire ou des vers françois ou les Annales de France ou Giron le Courtois, quelquefois des anciens historiens »¹⁹⁶. La conception mémorielle de ces textes, présente dès la fin du Moyen Âge, existe donc toujours (« anciens historiens »), elle prendra le nom de « vieux romans »¹⁹⁷ dans

¹⁹¹ Francesco Montorsi (*op. cit.*, p. 70-71) a répertorié plusieurs exemples de hauts fonctionnaires (commissaire de l'artillerie, receveur des monnaies, conseiller au baillage etc.) qui font l'acquisition de romans de chevalerie. Voir ses sources : Alexander H. Schutz, *Vernacular books in Parisian private libraries of the XVIth century*, Chapel Hill, 1955 ; Roger Doucet, *Les Bibliothèques parisiennes au XVI^e siècle*, Paris, Picard, 1956.

¹⁹² Dominique Coq parle de « petits nobles campagnards, prédicateurs des couvents dominicains, franciscains ou augustins, petits notaires et avocats particulièrement nombreux à Lyon, chirurgiens, auxquels s'ajoutent bientôt les nouveaux venus à la lecture – à la culture ? – que sont les riches marchands et négociants pour qui l'achat de livres constitue un des moyens (et une des conséquences) de leur élévation sociale » (« Les incunables : textes anciens, textes nouveaux » *op. cit.*, p. 180).

¹⁹³ Nous reprenons cette nuance importante à Pascale Mounier (« Les antécédents lyonnais de la Bibliothèque bleue au XVI^e siècle : la constitution d'un romanesque pour le grand public », *op. cit.*, p. 191). En effet, ces imprimés n'excluent pas pour autant le public aristocratique et bourgeois. Sur la question générale du lectorat, voir Albert Labarre, *Le Livre dans la vie amiénoise du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 274, n° 16, p. 276 n° 42 et n° 44 ; Francesco Montorsi, *op. cit.*, « Les lecteurs des romans de chevalerie », p. 67-86.

¹⁹⁴ On ne peut en effet réduire l'analyse du lectorat renaissant aux seules pratiques de l'achat et de la vente puisque la circulation des textes passait aussi par le prêt, le vol (depuis que les livres n'étaient plus enchaînés dans les bibliothèques), sans oublier la transmission orale qui existait toujours (voir Montorsi, *op. cit.*, p. 78-80). N'oublions pas que l'alphabétisation reste un phénomène rare, Charles Théodore Gossen parle de 40000 alphabétisés sur 15 millions d'habitants (« Die Einheit der französischen Schriftsprache im 15. und 16. Jahrhundert », *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 73, 1957, p. 427-459).

¹⁹⁵ Les femmes, les jeunes gens et les enfants occupent une place non négligeable dans le lectorat des romans de chevalerie (voir Montorsi, *op. cit.*, p. 81-86).

¹⁹⁶ Arnaud Sorbin, *Histoire contenant un abrégé de la vie, mœurs, et vertus du roy tres-chrestien et debonnaire Charles IX*, Paris, Guillaume Chaudière, 1574, f. 30 v°.

¹⁹⁷ La formule est surtout utilisée après 1540, date de la première édition de l'*Amadis*, par opposition aux « nouveaux romans ». Mais la conscience de textes appartenant à un patrimoine ancien existe depuis la fin du Moyen Âge, comme nous l'avons montré.

le discours critique renaissant ou les paratextes à partir de 1540, comme nous le verrons. On notera aussi, dans ce témoignage, la persistance de la confusion entre les genres historique et romanesque, déjà signalée au Moyen Âge.

Quoi qu'il en soit, ces lectures semblent former une catégorie plus ou moins homogène que les catalogues ou les inventaires de bibliothèques tentent parfois d'organiser, comme par exemple ceux de la librairie royale¹⁹⁸. Dans l'inventaire de Blois datant de 1518, Guillaume Petit, chapelain de François I^{er}, se contente d'un classement alphabétique. Lorsque la librairie est transférée à Fontainebleau en 1544, l'inventaire est remanié par Mellin de Saint-Gelais. Une catégorie apparaît alors : « Histoires de la Table ronde » composée de 40 manuscrits et imprimés de romans arthuriens, dont une chanson de geste (*Godefroy de Bouillon*). Une autre catégorie intitulée « Livres de droit (et autres) en françois » mêle principalement au genre de la chronique, la matière arthurienne (*Livre du Saint Greal*), la matière antique (*Romant des sept saiges*) ou d'autres romans d'aventures médiévaux (*Paris et Vienne*). Un dernier inventaire est effectué dans la seconde moitié du XVI^e siècle par Jean Gosselin où figure, pour la partie « Haute librairie », un « Catalogue des historiens et des gestes des François » recensant principalement la matière de France. La partie « Basse librairie » propose un « Catalogue des historiens françois de la basse librairie » composé des matières de France, de Rome, de Bretagne et d'autres romans d'aventure (tels que *Méhusine*), suivi d'un « Catalogue des historiens fabuleux » contenant principalement la matière arthurienne mais aussi la matière de France. Les nombreux doublons de ces références littéraires montrent bien que les recenseurs peinent à les organiser, l'histoire se confondant avec la fiction. Mais la conscience instinctive d'une catégorie plus large, celle du roman de chevalerie, est déjà perceptible et se trouve renforcée à la Renaissance par des facteurs matériels, commerciaux, idéologiques et herméneutiques.

À partir de la moitié du XVI^e siècle, les romans de chevalerie disparaissent progressivement des inventaires alors que des éditions bon marché et accessibles à une clientèle plus modeste se multiplient. Les recenseurs ne transcrivent plus alors chaque titre individuellement mais les regroupent dans une même catégorie¹⁹⁹. Enfin, une nouvelle étape est franchie en 1585. Dans sa *Bibliothèque*, à la fin de son article « Romans anciens et nouveaux », le bibliographe Antoine Du Verdier montre que le processus d'uniformisation

¹⁹⁸ Voir Henri Omont, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, op. cit., p. 215-216 ; p. 370-372 ; p. 381-385.

¹⁹⁹ Selon Alexander Herman Schutz : « [...] the cheapness of the edition made the work seem less worthy of declaration » (*Vernacular Books in Parisian private libraries of XVIth century according to the notorial inventories*, op. cit., p. 10-11). Voir aussi Albert Labarre, op. cit., p. 211-212.

des différentes matières est arrivé à terme : il fournit une liste de romans de chevalerie composée de romans arthuriens, de chansons de geste, de romans d'aventure et de romans de chevalerie renaissants²⁰⁰. Ces textes sont donc les représentants du genre romanesque, ce qui n'a rien d'étonnant puisque le terme « roman » est encore réservé, au XVI^e siècle, aux romans de chevalerie, à quelques exceptions près comme *Le Roman de la Rose* de Jean de Meung et Guillaume de Lorris.

Dans le prolongement de la catégorisation entamée au Moyen Âge, le discours critique renaissant²⁰¹ sur les « vieux », puis les « nouveaux romans », constitue toujours un marqueur générique. La mauvaise réputation de ces textes se maintient et se renforce tout au long du XVI^e siècle : ils peinent à être compris et remis dans leur contexte. À une époque où les humanistes rattachent le Moyen Âge aux « ténèbres gothiques »²⁰², ces textes sont généralement opposés au renouveau des lettres, même si les « nouveaux romans » sont considérés un temps par leurs défenseurs comme un renouvellement de la matière chevaleresque. On passe ainsi de la suspicion à la dénonciation ouverte. Dans le « Proesme du translateur » de l'*Histoire Aethiopique de Heliodore* par Jacques Amyot²⁰³, le gouffre est bien visible, entre les romans de chevalerie, ses auteurs, ses lecteurs, et les représentants de l'âge d'or humaniste :

Et au contraire la plus grande partie des livres de ceste sorte, qui ont anciennement esté escrits en nostre langue, oultre ce qu'il n'y a nulle erudition, nulle cognoissance de l'antiquité, ne chose aucune (à brief parler) dont on peust tirer quelque utilité, encore sont ils le plus souvent si mal cousus et si esloignes de toute vraysemblable apparence, qu'il semble que ce soyent plus tost songes de quelque malade resvant en fievre chaude, qu'inventions d'aucun homme d'esprit, et de jugement. Et pour ce m'est il advis

²⁰⁰ Parmi la liste de soixante-dix romans, relevons les entrées suivantes : *Amadis, Alexandre le grand, Artus de Bretagne, Charlemaigne, Fierabras, Florimont, Gerard d'Euphrate, Huon de Bordeaux, Petit Jean de Saintre, Lancelot du lac, Mabrian, Mélusine, Merlin, Oger le Danois, Perceforest, Roland Furieux, Tristan de Leonnois* etc. (*La Bibliotheque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585, p. 1127-1128).

²⁰¹ Sur cette question, plusieurs travaux sont à signaler où nous avons puisé nos citations : Michel Simonin, « Aspects de l'hostilité à la littérature populaire dans la seconde moitié du XVI^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 11, 2, 1980, p. 142-149 ; Michel Simonin, « La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e – XVII^e siècles) », in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1980, p. 363-369 ; Michel Simonin, « La Disgrâce d'Amadis », *Studi francesi*, n° 28, 1, 1984, p. 1-35 ; Nicole Cazauran, « Les romans de chevalerie en France entre exemple et recreation », *op. cit.* ; Sergio Cappelletto, « Letteratura narrativa e censura nel Cinquecento francese », in Rozzo Ugo (dir.), *La Censura libraria nell' Europa del secolo XVI. Convegno Internazionale di Studi Civildale del Friuli*, nov. 1995, Udine, Forum, 1997, p. 53-100 ; Francesco Montorsi, « " Un fatras de livres auquel l'enfance s'amuse " : lectures de jeunesse et romans de chevalerie au XVI^e siècle », *Camenuale*, n° 4, 2010 ; Francesco Montorsi, *op. cit.*, « Critiques du roman de chevalerie », p. 111-137 ; Jane Taylor, « Minds of the Vulgar Sort : The Arthur of the Renaissance and the Anxiety of Reception », <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/pdf/taylor.pdf>, 2013, p. 1-22 ; Gaëlle Burg, « La vogue littéraire du roman de chevalerie médiéval dans les imprimés renaissants : critique et prescription », in Brigitte Chapelain et Sylvie Ducas (dir.), *Prescription culturelle : avatars et médiamorphoses*, Paris, Presses de l'ENSSIB, collection « Papiers », 2018.

²⁰² Rappelons que l'invention de cette métaphore revient à Pétrarque.

²⁰³ Une œuvre fondamentale dans le contexte des premières réflexions théoriques sur le roman, nous y reviendrons.

qu'ils ne sçauroyent avoir la grace, ny la force de delecter le loysir d'un bon entendement : car ils ne sont point dignes de luy. Et est un certain signe que celui n'a point de sentiment des choses ingenieuses, et gentilles, qui se delecte des lourdes et grossieres²⁰⁴.

Les « vieux romans » ne sont plus capables de divertir tant ils sont « mal cousus », ils ne contiennent aucun raffinement, et surtout ils sont invraisemblables, ce qui les oppose naturellement à une littérature humaniste, didactique et sérieuse. Les griefs récurrents des lettrés contre les romans de chevalerie permettent de dessiner les contours d'une catégorisation : de manière générale, ils sont condamnés pour leur vanité, leur archaïsme, leur invraisemblance et leur moralité douteuse, comme nous le verrons dans les extraits à venir. Mais on trouve également des caractéristiques formelles et stylistiques dans le discours des détracteurs qui prolongent encore cette homogénéisation, par exemple l'usage de la liste ou de l'anti-liste de livres, particulièrement fréquent au XVI^e siècle²⁰⁵. Philippe Hamon a défini ce procédé général comme un « kyste textuel »²⁰⁶, au sens où il constitue un bloc hétérogène et provoque un effet de rupture dans le texte qu'il investit. Madeleine Jeay²⁰⁷, qui a étudié la liste et les différents topiques de la littérature médiévale dans lesquels elle s'actualise, souligne plusieurs traits définitoires que nous retrouvons dans l'anti-liste des détracteurs de romans de chevalerie : ses caractéristiques formelles²⁰⁸, sa récurrence autour d'un même topique et son mode de lecture intertextuel²⁰⁹. Ce procédé de l'anti-liste se trouve également synthétisé dans un motif inédit, récurrent et évolutif au sein du discours critique sur les « vieux » et « nouveaux romans » de chevalerie : le « tas », qui deviendra « fratrias » de livres. Francesco Montorsi²¹⁰ a bien mis en lumière la complexité et l'évolution de ce motif polysémique, de Vivès à Montaigne et jusqu'à Sorel au XVII^e siècle. En effet, selon le discours critique des détracteurs, les termes de « tas » et de « fatras » peuvent évoquer le

²⁰⁴ Jacques Amyot, *L'Histoire Aethiopique de Heliodore*, Paris, Jean Longis, 1547, « Proesme du translateur », d'après l'exemplaire conservé à la BNF sous la cote Rés. Y2-14, f. Aijv^o-f. Aiiij^o, disponible sur Gallica.

²⁰⁵ Voir à ce sujet l'article de Michel Simonin, « La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e – XVII^e siècles) », *op. cit.*, p. 363-369.

²⁰⁶ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 12.

²⁰⁷ Madeleine Jeay, *op. cit.* Voir aussi Robert E. Belknap, *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2004.

²⁰⁸ « Souvent délimitée par des formules d'amorce et de conclusion, la liste se compose d'une séquence lexicale généralement constituée de substantifs appartenant au même champ sémantique. Elle peut commencer par l'affirmation que le narrateur va nommer les participants à telle bataille, ou qu'il va énumérer tout ce qu'il sait faire ou ce qu'il offre à vendre : nous observons la récurrence de formules introductives comme « je sais » ou « j'ai ». Elle se termine en général par l'excuse qu'il ne peut nommer tous les combattants ou que par souci de brièveté, il doit mettre fin à la série. » (Madeleine Jeay, *op. cit.*, p. 10.).

²⁰⁹ « [...] par l'illusion d'exhaustivité qu'elle produit, chaque liste renvoie à tous les termes possibles de la même série, tout en faisant écho en même temps aux autres listes portées par la tradition. » (Madeleine Jeay, *op. cit.*, p. 11).

²¹⁰ *Op. cit.*, « Des Tas et des fatras de romans » et « Évolution des pratiques éditoriales et de conservation », p. 115-121.

désordre à l'intérieur de cette catégorie de romans (leur abondance bibliographique) mais aussi l'abondance néfaste de leur diffusion et de leur circulation éditoriale. De plus, le terme de « fatras » apporte un sème supplémentaire : celui du désordre à l'intérieur même du roman, c'est-à-dire son incohérence. Ce motif, ajouté aux griefs récurrents et au procédé de l'anti-liste permet encore de renforcer le processus de catégorisation de ces textes. Voyons à présent quelques exemples représentatifs, tels que la position de Montaigne. Sur le mode de l'énumération plutôt que de l'anti-liste, il accuse les « vieux romans » de vanité et d'inutilité lorsqu'il les compare à son livre d'enfant favori :

Le premier goust que j'eus aux livres, il me vint du plaisir des fables de la Metamorphose d'Ovide. Car, environ l'age de sept ou huict ans, je me desrobois de tout autre plaisir pour les lire ; d'autant que cette langue estoit la mienne maternelle, et que c'estoit le plus aysé livre que je cogneusse, et le plus accomodé à la foiblesse de mon aage, a cause de la matiere. Car des Lancelot du Lac, des Amadis, des huons de Bordeaux, et tel fatras de livres a quoy l'enfance s'amuse, je n'en connoissois pas seulement le nom, ny ne fais encore le corps, tant exacte estoit ma discipline²¹¹.

Les romans de chevalerie médiévaux sont associés à un ramassis hétéroclite à travers le motif du « fatras ». La lecture de telles œuvres devient une activité puérile²¹² et vaine, qui n'intéresse pas les lettrés²¹³. Les attaques les plus virulentes apparaissent chez les moralistes dans des traités pédagogiques ou parénétiques qui tentent de censurer la littérature chevaleresque et plus généralement la littérature de fiction, pour mensonge et propagation des vices. En 1532, dans *L'Esperon de Discipline*, Antoine de Saix souhaite rétablir dans le droit chemin les lectures des jeunes gens. Il utilise indiscutablement ici le procédé de l'anti-liste de livres :

J'estimerois que ignorants n'eussent loy
Que d'imprimer le Compte Meleusine, [...]
Jehan de Paris, Godefroy de Billon,
Artus le preux, ou Fierebras le quin,
Tous les Vaillans, & Bertrand du Clecquin,
La Maguelonne & Pierre de Provence,
Le Pérégrin pour fraische souvenance,
Ou Scelestine, ou le Perceforest,
Roland, Maugis, Dardaine la forest, [...]
Ce sont traitez qu'on ne doit estimer
Sçavantz ou non les peuvent imprimer.
Mais à cella qui concerne la Loy
Mettre on n'y doit que gens de bon alloy²¹⁴.

²¹¹ Michel de Montaigne, *Essais*, éd. Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007 [Bibliothèque de la Pléiade], L. I, ch. xxv, « De l'institution des enfans », p. 182.

²¹² « L'enfance » est à considérer au sens large puisqu'à la Renaissance, elle concerne aussi les jeunes hommes. Sur cette question, voir l'article de Francesco Montorsi, « " Un fatras de livres auquel l'enfance s'amuse " : lectures de jeunesse et romans de chevalerie au XVI^e siècle », *op. cit.*

²¹³ Voir également la condamnation de ce passe-temps par Erasme (Jacques Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, Belles Lettres, 1981, p. 130).

²¹⁴ Antoine Du Saix, *L'esperon de discipline pour inciter les humains aux bonnes lettres, stimuler a doctrine, aimer a science, inviter a toutes bonnes œuvres vertueuses et morales, par consequent pour les faire coheritiers de Jesuchrist, expressement les nobles et genereux, lourdement forgé et rudement limé par noble homme maistre*

On le voit, les romans de chevalerie médiévaux ne font pas partie des lectures moralement recommandables, des « bonnes lettres » vers lesquelles l'auteur, dès son titre, promet de guider le lecteur (*L'esperon de discipline pour inciter les humains aux bonnes lettres, stimuler a doctrine, aimer a science, inviter a toutes bonnes œuvres vertueuses et morales* [...]). Il n'oublie pas de condamner aussi ceux qui les impriment, dont il critique l'ignorance. De même en 1542 dans le *Livre de l'institution de la femme chrestienne* (d'après le *De institutione foeminae christianae* de Juan Louis Vives publié en 1524 et révisé en 1538), Pierre de Changy écrit :

Aussi chacun en particulier ne doit souffrir en son hostel non seulement livres inutiles, mais aussi pleins de lasciveté & pestiferes, attirans a vice, comme Lancelot du Lac, le Romant de la Rose, Tristan, Fierabras, Merlin, Florimond, Paris & Vienne, Pierre de Provence & Maguelonne, Melusine, les Facecies de Poge infestissimes, & plusieurs autres translatez par gens oyseux, pleins de immundicitez, adonnez a vices & lubricité. Quelle delectation ou fruist peult estre en telles folles & apertes mensonges ? L'ung en tue dix, l'autre trente ; l'autre reçoit cent playes, puis retourne a la bataille. L'ung arrete toute une armée, l'autre fend un homme d'armes jusques aux dentz. Somme je n'ay veu gens de bon vouloir prenans plaisir de lire Senecque, Ciceron, saint Hierosme ou les sacrees lettres, qui se soyent délectez en telz livres pernicioeux. C'est merveilles que les père & mère ou marys permettent a leurs filles & femmes lire telles hystoires inutilles pour mieulx aguyser leur vouloir & reveiller leurs esperitz a cautelles, & a reciter fables frivolles. Et quoy qu'elles soyent joyeuses en sens des audeurs, je ne vouldroye par icelles allicer la voluté de la femme chrestienne²¹⁵.

Dans un passage précédent l'extrait, l'interdiction des « chansons fétides & libidineuses » introduit la référence, sous la forme de l'anti-liste, à la littérature chevaleresque qui est clairement proscrite des maisons et des lectures des jeunes filles et des femmes. La futilité déjà reprochée aux « vieux romans » réapparaît, mais aussi leur lubricité et leur caractère mensonger, exprimé à travers une description ironique de combat chevaleresque typique du genre épique, bien que l'auteur leur reconnaisse tout de même la qualité de distraire ou de

Antoine du Saix, *Commendeur de saint Antoine de Bourg en Bresse*, s.l, s.n, 1532, f. Iiiv^o-f. Iiiir^o, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70960r.r=1%27esperon+de+discipline.langFR>>

²¹⁵ Pierre de Changy, *Livre de l'institution de la femme chrestienne*, éd. Achille Delboulle, Le Havre, Lemale, 1891, p. 40-42. Cette anti-liste sera reprise par Pierre Grandin dans son traité sur la *Destruction de l'orgueil mondain* avec l'ajout d'autres œuvres : « Et tant s'en faut que les meres voulusses retirer leurs enfans, & les mariz leurs femmes de telles vanitez, amours immoderez, & choses qui induisent & attirent les personnes à vie dissolue, permettent, souffrent, & commandent qu'ilz lisent livres esquels sont escrites matieres lascives, vilaines, vitieuses & du tout reprouvees. Comme un Lancelot du Lac, le Roman de la Rose, Tristan, Fierabras, Merlin, Florimon, Paris & Vienne, Pierre de Provence & Maguelonne, Melusine, les faceties de Poge malheureuses & infestissimes, Artus de Bretagne, Huon de Bourdeaux tous plein de lasciveté pestifere, attirans a vice. [...] & plusieurs autres en telles places se sont esgarez & ont souvent commis fornication secrete, comme en lieux propres à leur desir, aussi pareillement en lisant ces beaux Romans, l'homme en parsoy bien souvent se desvoye de la loy de Dieu, commettant en son cueur fornication, homicide, adultere, vengeance, & autres maux infinis. De sorte qu'il vaudroit quasi autant donner la conduite de ieunes enfans, soient filz ou filles, à un homme entierement vicieux, ou femme du tout dissolue que leur mettre au poing telz autheurs infectz & detestables. » (François Grandin, *Destruction de l'orgueil mondain, ambition des habitz, et autres inventions nouvelles extraictes de la Sainte Escriture & des anciens docteurs de l'Eglise*, Paris, Claude Fremy, 1558, f. 54v^o -f. 57r^o).

rendre « joyeux ». En somme c'est toute une pléiade de vices qui sont reprochés au roman de chevalerie, sans que leurs auteurs, remanieurs et imprimeurs soient épargnés. Finalement, les deux condamnations les plus récurrentes chez les censeurs depuis le Moyen Âge restent l'obscénité, qui invite au vice et au péché, et l'in vraisemblance. Cette dernière trouve une résonnance particulière chez certains humanistes dont la critique pourrait s'inscrire dans une tradition platonicienne de méfiance à l'égard de la fiction mythologique et de la poésie comme art de l'imitation et donc du mensonge.

Néanmoins, cette mise en accusation du roman trouve son pendant dans un discours prescriptif et valorisant. Ce dernier propose aussi une catégorisation à travers un processus de patrimonialisation sur lequel nous reviendrons, dans le contexte des premières réflexions théoriques sur le roman. Rappelons que l'absence de discours théorique littéraire avait jusqu'alors favorisé la confusion entre les genres. Ces réflexions vont donc permettre d'établir des frontières plus strictes et de renforcer la catégorisation des romans de chevalerie. Les premiers questionnements en France rappellent indéniablement les querelles sur l'*Orlando Furioso* de l'Arioste en Italie. Mais ces réflexions italiennes, qui ont donné lieu à des traités théoriques²¹⁶, concernaient le genre du poème épique (dont l'*Orlando* propose une nouvelle forme à la Renaissance), par rapport au genre codifié de l'épopée antique. Alors qu'en France, face aux nombreux détracteurs qui condamnent la littérature de fiction et devant le grand succès des *Amadis*, on se questionne sur l'identité, les fonctions et la légitimité des romans²¹⁷ pour lesquels il n'existe pas de théorie. C'est pourquoi les lettrés français vont adapter les théories antiques du récit fictionnel au roman de chevalerie (médiéval et renaissant)²¹⁸. Rappelons que l'*Amadis espagnol*, écrit par Montalvo à partir de sources médiévales et publié en 1508 à Saragosse²¹⁹, est traduit en français dès 1540 par Herberay des Essarts, soutenu par François I^{er}, et assume, entre autres, une fonction récréative pour l'aristocratie, ce que l'on

²¹⁶ Notamment les traités sur les *Romanzi* de Giraldo Cinzio et de Giovan Battista Pigna publiés en 1554.

²¹⁷ Une catégorie qui est principalement constituée, on l'a dit, des romans de chevalerie.

²¹⁸ Il s'agit de conformer le roman aux modèles antiques car, comme le rappelle Pascale Mounier : « Les traités grecs et latins constituent un modèle incontournable. Or ils ne font pas entrer le roman dans la cité des belles-lettres. Platon considère, en effet, le récit sous les espèces du mode narratif simple, où le poète parle en son propre nom, et du mode narratif mixte, qui fait alterner la parole du conteur et les dialogues entre les personnages ; il rattache le premier type d'énonciation à la forme du dithyrambe et le second à l'épopée. Aristote, pour sa part, estime que le mode où le poète raconte les événements en son propre nom en même temps qu'il laisse parler les protagonistes est réalisé dans l'épopée. Horace et les rhétoriciens latins, tout en augmentant le nombre de formes officiellement reconnues, ne changent pas l'étendue du champ littéraire. Les théoriciens antiques rendent la pratique et la fréquentation des types de composition qu'ils excluent largement illégitimes : ils n'établissent de règles que pour certaines formes versifiées, ne cernent pas étroitement la notion de genre et n'envisagent pas l'existence de récits autres qu'épiques. » (Pascale Mounier, « La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance », *Seizième Siècle*, n°4, 2008, p. 175).

²¹⁹ Voir *Amadis de Gaule*, Livre I, éd. Michel Bideaux, Paris, Champion, 2006, « L'*Amadis de Gaule* espagnol », p. 10-41.

peut lire dans le « Prologue du translateur » du *Premier livre d'Amadis de Gaule*²²⁰. Il va alors devenir le représentant du genre du roman et la première cible des détracteurs. En 1544 paraît la version française et en prose du *Roland furieux* de l'Arioste qui concurrence les *Amadis* en se revendiquant des modèles littéraires et théoriques de la Renaissance italienne (Horace et Virgile) mais en restant centrée sur la problématique française du roman (puisque le texte est mis en prose). En plus de divertir, le roman promet de la vraisemblance et du didactisme. Il se propose de dépasser les *Amadis* en offrant une matière plus élevée et plus sérieuse²²¹. En 1547, Jacques Amyot, dans son prologue à l'*Histoire Aethiopique d'Héliodore*, propose une véritable réforme de la littérature romanesque en s'opposant à la vogue des « nouveaux romans » et plus généralement des romans de chevalerie²²². Sa traduction constituerait une alternative à la fois au roman chevaleresque et au récit sentimental : il y présente un nouveau modèle de héros chaste qui n'est plus caractérisé par ses qualités chevaleresques mais par sa valeur morale. Sa proposition d'une histoire vraisemblable, moralement exemplaire et à la composition soignée permet de compenser le caractère fictionnel, elle devient alors compatible avec les préceptes humanistes²²³. À la suite de Jacques Amyot, des détracteurs tels qu'Étienne Jodelle ou Gabriel Dupuy-Herbault se multiplient, si bien que les traducteurs et les préfaciers des « nouveaux romans » élaborent une véritable défense du roman de chevalerie, soutenue par les élites politiques, dans un contexte de promotion de la langue et de la littérature française comme nous l'avons vu précédemment. *Le Discours sur les livres d'Amadis par Michel Sevin d'Orléans* qui ouvre le livre VIII répond aux accusations d'invraisemblance de Jacques Amyot et montre, en se référant aux catégories horatiennes, l'utilité des *Amadis* autant sur le plan moral que didactique, et la possibilité d'une interprétation allégorique :

Penser ne fault que l'histoire soit vaine
De l'Amadis : elle est vraye, et certaine :
Car sens moral de grande invention
Gist souz la lettre en belle fiction.

²²⁰ Ce prologue est dédié à Charles II d'Orléans, fils de François I^{er} : « [...] pour vous donner quelque fois dequoy recréer vostre gentil esprit, lors qu'il sera ennuyé de lire choses plus haultes et ardues » ; « pour le passe temps et plaisir » (*Le Premier livre de Amadis de Gaule [...]*, Paris, Denis Janot, 1540, « Prologue du translateur », d'après l'exemplaire conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich sous la cote Res/2 P.o.hisp. 4-1, f. a iii r^o - a iii v^o).

²²¹ « Si d'Amadis la tresplaisante histoire / Vers les François a eu nouvellement / Tant de faveur, de crédit et de gloire / Parce qu'elle [est] traduite doctement / Le furieu, qui dict si proprement / D'Armes, d'Amours et des passions / Surpassera en ce totallement / Avilissant toutes traductions. » (cité par Michel Simonin, « La disgrâce d'Amadis », *op. cit.*, p. 21-22).

²²² Michel Simonin (« La disgrâce d'Amadis », *op. cit.*) et Marc Fumaroli (« Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalry Novel », *Renaissance Quarterly*, n° 38, 1, 1985, p. 22-40) ont montré à quel point son intervention a été néfaste pour les *Amadis* français tout en ouvrant la voie aux détracteurs.

²²³ Le chevalier des « vieux romans » va alors progressivement se démoder et contribuer en partie à la disparition de cette vogue littéraire médiévale à la fin du XVI^e siècle.

[...] Aussi lit on d'Homere et de Virgile,
 Que le labeur avec un soing agile,
 Fondé dessus vraye similitude.
 Les a induitz d'employer leur estude
 A prudemment dire et narrer les faitz,
 Des grandz Seigneurs, pour les rendre parfaits,
 Les descrivant des l'heure de leur naistre.
 Non telz qu'ilz sont mais telz qu'ils doivent estre,
 Pour enseigner ceux qui voudront regner²²⁴.

Jacques Gohory traduit et préface les livres X en 1552, XI en 1554 et XIII en 1571. Il adopte lui aussi une position défensive mais beaucoup plus polémique et radicale:

Or maintiens-je les histoires fabuleuses ne contenant rien qu'il ne soit (s'il n'est vray) au moins vray-semblable et possible, au surplus remplies de concions facondes et avertissemens notables, estre plus fructueuses et recreatives que les autres si grossement conceües et lourdement digerées qu'on n'en peut sentir la moytié de l'excellence. Et se peuvent dire les romans (*sic*) (confessans hault et cler le mensonge) plus veritables que les histoires, usurpans à tort le tiltre de vray dire²²⁵.

Il se réfère ici à Lucien²²⁶ qui condamnait les mauvais historiens au profit des œuvres de fiction. Pour cela, il renverse les catégories du vrai et du faux : la littérature de fiction, par la transparence dont elle fait preuve, est digne de confiance au contraire de l'historiographie. Comme les autres défenseurs lettrés, le traducteur et préfacier puise dans les différentes théories antiques du récit fictionnel, qu'il adapte au roman de chevalerie : la théorie aristotélicienne qui répond aux attaques sur l'invraisemblance, la réflexion allégorique, le *docere* horatien, et la rhétorique de Quintilien et Cicéron qui lui permet notamment de défendre l'idée de *varietas* comme principe premier de la facture romanesque²²⁷.

Dans ce mouvement prescriptif et classificatoire des romans de chevalerie anciens et nouveaux, plusieurs grands lettrés s'affirment également en partisans des « vieux romans » et de leurs héritiers renaissants. C'est le cas de Joachim Du Bellay en 1549, dans sa *Défense et illustration de la langue française*, qui fait l'éloge de l'Arioste et encourage le poète français renaissant à puiser dans la vieille littérature chevaleresque :

²²⁴ « Discours sur les Amadis par Michel Sevin d'Orleans », *Le Huitiesme livre d'Amadis de Gaule*, Paris, E. Groulleau, 1548, d'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, Réserve FOL-BL-958, f. aiii v^o-f. avi v^o.

²²⁵ Hugues Vaganay, *Amadis en français. Essai de bibliographie*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, « Preface aux Lecteurs », *Le Onzième livre d'Amadis de Gaule*, p. 125-126.

²²⁶ Voir le prologue de l'*Histoire véritable* de Lucien (dans Pierre Grimal (dir.), *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 1345-1346).

²²⁷ Pour une analyse plus détaillée de ses sources, voir Sergio Cappello, « Aux origines de la réflexion française sur le roman », in Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 375-378 et Pascale Mounier, « La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance », *op. cit.*, p. 187 et 190-191.

Comme luy donq', qui a bien voulu emprunter de nostre langue les noms et l'hystoire de son poëme, choysi moy quelque un de ces beaux vieulx romans François, comme un Lancelot, un Tristan, ou autres : et en fay renaitre au monde un admirable Iliade et laborieuse Eneïde²²⁸.

Du Bellay reste néanmoins méfiant à l'égard des mauvais remaniements, ce qu'il exprime dans le même passage : « Je veux bien en passant dire un mot à ceulx, qui ne s'employent qu'à orner, & à amplifier notz Romans, & en font des Livres certainement en beau, & fluide Langaige, mais beaucoup plus propre à bien entretenir Damoizelles, qu'à doctement ecrire ». On relèvera le possessif « notz » associé au nom commun « romans », qui exprime l'idée de patrimonialisation. Jacques Peletier du Mans en 1555 dans son *Art Poétique* recommande lui aussi au poète renaissant l'inspiration de « noz Rommans », dont il admire la technique et le procédé d'entrelacement :

Et parmi l'universel discours, il fait bon voir comment le poëte, après avoir quelquefois fait mancion d'une chose memorable, [...] la laisse là pour un temps : tenant le Lecteur en suspens, désireux et hastif d'en aller voir l'evenement. An quoi je trouve noz Rommans bien invantiz. Et dirai bien ici en passant, qu'en quelques uns d'iceus bien choisis, le Poëte Héroïque pourra trouver à faire son profit : comme sont les aventures des Chevaliers, les amours, les voyages, les enchantemens, les combats, et semblables choses : desqueles l'Arioste a fait emprunt de nous, pour transporter en son livre²²⁹.

Ronsard également, dans la seconde préface de la *Franciade* intitulée « Au lecteur apprentif », publiée dans l'édition posthume de 1587, souligne l'importance des « vieux romans ». Il compare le fond patrimonial littéraire français à celui dans lequel a puisé Homère en s'appuyant encore une fois sur l'opposition aristotélicienne entre le vrai et le vraisemblable :

[...] le bon Poëte jette tousjours le fondement de son ouvrage sur quelques vieilles Annales du temps passé, ou renommée inveterée, laquelle a gagné crédit au cerveau des hommes. Comme Virgile sur la commune renommée qu'un certain Troyen comme Ænée, chanté par Homere, est venu aux bors Laviniens luy, ses navires et son fils, où depuis Rome fut bastie, encore que ledit Ænée ne vint jamais en Italie : mais il n'estoit pas impossible qu'il n'y peust venir. Sur telle opinion desja receue du peuple il bastit son livre de l'Æneide. Homere au paravant luy en avoit fait de mesme, lequel, fondé sur quelque vieil conte de son temps de la belle Heleine et de l'armée des Grecs à Troye, comme nous faisons des contes de Lancelot, de Tristan, de Gauvain et d'Artus, fonda là-dessus son Iliade²³⁰.

²²⁸ « Du long Poëme François », *Deffense et illustration de la langue françoise* (voir Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Champion, 2003, vol. 1, Livre II, Chapitre V, p. 57). De même dans son « Ode au seigneur des Essars sur le discours de son Amadis » (1552), Du Bellay dialogue indirectement avec des détracteurs comme Étienne Jodelle, Gabriel Dupuy-Herbault et Théodore de Bèze qui s'était exprimé, dans la préface de sa tragédie l'*Abraham sacrifiant* (1550), contre la poétique de la toute jeune Pléiade. Comme le remarque Olivier Millet : « Ces deux fronts dessinent les positions défendues par Du Bellay : elles comportent [...] à la fois la production romanesque contemporaine et la poétique de la jeune Brigade, ainsi associées dans un combat commun pour la promotion de la langue et de la littérature françaises » (Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2012, vol. 3, p. 44-55, note p. 323).

²²⁹ Jacques Peletier du Mans, *Art Poétique*, éd. André Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1930, Publications de la Faculté des lettres de l'université de Strasbourg (livre II, chapitre VIII « De l'Euvre Heroïque »).

²³⁰ Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Paris, Gallimard, 1993-1994, p. 1167.

La littérature chevaleresque du Moyen Âge va donc présenter un intérêt au plan de l'histoire de la langue et de la littérature, comme le montrent les prescriptions de Du Bellay, Jacques Peletier du Mans ou Ronsard. On reconnaît l'importance des « vieux romans » pour leur valeur et leur diversité sémantiques. Toujours dans sa *Défense et illustration de la langue française* (Livre II, chapitre VI « D'inventer des Motz, et quelques autres choses, que doit observer le Poète francoys »), Du Bellay recommande au poète renaissant :

Pour ce faire, te faudroit voir tous ces vieux Romans et Poëtes François où tu trouveras un Ajourner, pour faire jour (que les Praticiens se sont fait propre), Annuyter pour faire Nuyt. Assener, pour frapper, ou on visoit, et proprement d'un coup de Main, Isnel pour Leger et mil'autres bons motz que nous avons perduz par notre negligence²³¹.

De même, Ronsard, toujours dans sa seconde préface à la *Franciade*, s'en prend aux « latineurs », les poètes néo-latins, et leur conseille de puiser dans le riche fond lexical des « vieux romans » :

Encore vaudroit-il mieux, comme un bon bourgeois ou citoyen, rechercher et faire un Lexicon des vieils mots d'Artus, Lancelot et Gauvain, ou commenter le Romant de la Rose, que s'amuser à je ne sçay quelle grammaire latine qui a passé son temps²³².

Notons cependant que pour le genre de la poésie, la Pléiade prône un renouvellement absolu en puisant chez les auteurs grecs et latins. L'éloge du patrimoine littéraire français s'opère donc surtout à travers le genre romanesque²³³.

Afin de mieux remettre en contexte cette promotion de la langue, il est nécessaire de revenir sur la notion de patrimonialisation culturelle. Le patrimoine (*patrimonium*, les biens hérités du père) est « ce qui est considéré comme un bien propre, comme une propriété transmise par les ancêtres »²³⁴. Par conséquent, la patrimonialisation, terme technique récent,

²³¹ Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, op. cit., Livre II, Chapitre VI, p. 61-62.

²³² Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1167.

²³³ En 1550 dans la préface des *Odes*, Ronsard juge « la Poésie française avant nous faible et languissante » mais il « excepte toujours Héroët, Scève et Saint-Gelais » ainsi que Marot, « seule lumière en ses ans de la vulgaire poésie » (voir François Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1990, p. 24). Cette position de rupture à l'égard du Moyen Âge est cependant à nuancer si l'on considère sa valeur stratégique, comme l'explique Jean-Charles Monferran à propos de Du Bellay : « Pour avoir quelques chances de succès, la *Deffense* doit impérativement rencontrer la politique linguistique menée par le pouvoir royal. Or, en revendiquant la primauté d'une poésie nationale fondée sur la défense patriotique du français et en évacuant de l'histoire littéraire la poésie provinciale, Du Bellay répond aux vœux centralisateurs de la politique des Valois. Ainsi, quand il demande de « laisse[r] toutes ces vieilles Poësies Francoyes aux Jeuz Floraux de Thoulouze, et au Puy de Rouan », Du Bellay [...] cherche avant tout à renvoyer la province à sa désuétude présumée » (Introduction, Du Bellay, *Deffense et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 38-39). On comprend mieux alors cette position ambiguë des « Modernes », entre rupture et continuité.

²³⁴ D'après le *Nouveau Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1993, article « Patrimoine », p. 1610. Sur le concept général de patrimoine, voir les études suivantes : Alain Bourdin, *Le patrimoine réinventé*, Paris, PUF, 1984 ; Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992 ; Jean-Michel Leniaud, *L'Utopie française : essai sur le patrimoine*, Paris Mengès, 1992 ; Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La Notion de patrimoine*, Paris, L. Levi, 1994. Il ne faut pas négliger l'importance des travaux des anthropologues qui mettent en lumière l'émergence, au

serait la prise de conscience d'un héritage commun, ici une production littéraire, et sa réalisation à travers la compilation, la conservation et la transmission. Ce patrimoine littéraire, couplé à la reconnaissance d'une langue, le français, peut aussi participer d'une volonté de construire et de promouvoir une identité « nationale »²³⁵, notamment face à d'autres puissances concurrentes (au XVI^e siècle, on l'a dit, l'Italie et l'Espagne). Il serait la preuve de « prédispositions propres à la France, d'un " génie " qui lui serait particulier »²³⁶. En outre, la pratique de la collection²³⁷ ou de la collecte se développe particulièrement au XVI^e siècle, à une époque où les humanistes sont épris de compilation livresque. Pour le domaine gallican, on trouve par exemple les termes de *collectio* / *collecta* dans les titres d'incunables, qui peuvent indiquer, selon Frédéric Gabriel :

[...] la compilation de ce qui fait œuvre, la confection d'un épitomé, d'un dictionnaire, d'un bullaire, [qui] signale[nt] que l'on collecte des sentences dans un but précis, que l'on compile ce qui se rapporte à un événement fondateur, que l'on sélectionne des textes bibliques, que l'on collige des manuscrits, et que l'on établit une tradition textuelle²³⁸.

Dans ce contexte, l'acte de collecter consiste à réunir, conserver et transmettre un corpus tout en l'unifiant, ce que nous observons aussi chez les lecteurs et les éditeurs de romans de chevalerie médiévaux. Cette pratique prend différentes formes éditoriales : *bibliotheca*, *monumenta*, *thesaurus*, *analecta*, *summa*²³⁹ dont le dénominateur commun demeure l'idée de

cours des âges, de valeurs fondatrices servant à légitimer la transmission. Mais c'est la Révolution française qui marque l'invention du processus d'étatisation et la fondation progressive des institutions publiques qui administrent le patrimoine.

²³⁵ Il ne s'agit pas de retracer ici l'invention de la « nation » mais seulement de souligner le lien intime entre patrimonialisation culturelle, promotion de la langue et identité « nationale », au sens d'une communauté d'hommes partageant une unité politique, historique, linguistique, culturelle et économique. C'est en bref l'invention d'une identité culturelle française qui se fait jour dès la fin du XV^e siècle. Sur l'existence d'un certain « sentiment national » à la fin du Moyen Âge, voir Bernard Guenée, *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles. Les États*, Paris, P.U.F., 1971 [rééd. 1991], chap. III, « État et nation », p. 113-132 ; Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, op. cit. ; Pour les XVI^e et XVII^e siècles : Robert Descimon et Alain Guéry, « Un État des temps modernes ? », in André Burguière et Jacques Revel (dir.), *L'État et les pouvoirs*, t. II de l'*Histoire de la France*, Paris, Seuil, 1989, p. 181-356 ; Alain Guéry, « L'État monarchique et la construction de la nation française », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 32, été 1989, p. 6-17.

²³⁶ Voir Emmanuelle Mortgat-Longuet, op. cit., p. 16.

²³⁷ Au sens étymologique de la *collectio* antique (compilation, rassemblement), dont les regroupements étaient particulièrement hétéroclites (voir Jean-Robert Gisler, « Sens et valeur de la tradition dans l'Antiquité », in Guy Bedouelle, Christian Belin et Simone de Reyff (dir.), *La Tradition rassemblée*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2007, p. 21-31). Au sujet de l'essor de la pratique de la collection à la renaissance, Christian Belin note très justement : « Pareille frénésie aboutit à la démultiplication thématique des collections, à la faveur d'une ivresse encyclopédique que l'on espérait contagieuse. On ne se contenta plus, comme naguère aux temps médiévaux, de rassembler chefs d'œuvres d'orfèvrerie ou trésors de joaillerie dans l'enclos protégé des sanctuaires. Le geste culturel était devenu résolument culturel, et dès lors, non certes en raison d'une désacralisation progressive du monde, mais plutôt par une sorte de resacralisation laïque des biens culturels de tous ordres, on se mit à collationner tout ce qui, de près ou de loin, ressortissait à la formation intégrale de l'homme [...] (La Tradition rassemblée, op. cit., p. 6).

²³⁸ Frédéric Gabriel, « Les Collections gallicanes : communauté, érudition et preuves historiques, XVI^e – XVII^e siècles », in *La Tradition rassemblée*, op. cit., p. 97-98.

²³⁹ Id. p. 99.

mémoire. Nous avons parlé des premières tentatives d'historiographie d'un patrimoine littéraire à travers la naissance d'une certaine conception mémorielle de la littérature médiévale au XV^e siècle – notamment la pratique de la collecte par les mécènes – et la position nostalgique des Grands rhétoriciens. Dès le début du XVI^e siècle, avant l'ordonnance de Villers-Cotterêts²⁴⁰, la question fondamentale de la langue française est au cœur des préoccupations. On réfléchit sur la multiplicité des dialectes, la recherche d'une langue idéale, sa codification, sa grammaire, la production de dictionnaires bilingues. Emmanuelle Mortgat-Longuet cite un texte peu connu et marginal à son époque, le *Champ fleury* de Geofroy Tory²⁴¹. À travers une démarche philologique qu'il transpose à la littérature française, Tory compare les auteurs médiévaux aux auteurs antiques et prône un retour aux textes anciens français, témoignant « d'une volonté de restaurer, avec science, ce patrimoine »²⁴². Sous François I^{er}, dans un contexte où l'on s'est donné pour mission d'illustrer la langue française, Clément Marot édite les œuvres de François Villon²⁴³ afin de transmettre les « escriptures françoises »²⁴⁴ et compose une épigramme à Salel « sur les Poetes Francoys mortz avant eulx deux » dans laquelle il rattache ses prédécesseurs en poésie à différentes régions françaises²⁴⁵. On assiste ensuite à l'« historiographie gallicane »²⁴⁶ qui atteint son apogée sous Henri III. S'appuyant sur les origines gauloises de la poésie française, des auteurs comme Charles de la Motte, Guy Le Fèvre de La Broderie ou Jean de Nostredame tentent d'illustrer l'indépendance, la primauté et la légitimité de la culture et de la langue française, par opposition à l'Italie. Parallèlement, la critique des sources et les techniques

²⁴⁰ Sur cette question, voir Danielle Trudeau, « L'ordonnance de Villers-Cotterêts et la langue française : histoire ou interprétation ? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 3, 1983, p. 461-472.

²⁴¹ Geofroy Tory, *Champ fleury ou l'Art et Science de la Proportion des Lettres* [reprod. phototypique de l'éd. princeps de Paris, 1529], éd. Gustave Cohen, Paris, Charles Bosse, 1931.

²⁴² Voir Emmanuelle Mortgat-Longuet, *op. cit.*, p. 39-40.

²⁴³ *Les Œuvres de Francoys Villon de Paris, reveues et remises en leur entier par Clément Marot*, Paris, Galliot du Pré, 1533 [B.N. Rés. Ye. 1297].

²⁴⁴ D'après Jacqueline Cerquiglini-Toulet, cette édition est un « coup de force de Marot qui redresse l'esthétique de Villon pour en faire un fondateur » (voir « Clément Marot et la critique littéraire et textuelle : du bien renommé au mal imprimé Villon », in Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996, actes du colloque de Cahors, 1996*, Paris, Champion, 1997, p. 157-164). Voir aussi Madeleine Lazard, « Clément Marot éditeur et lecteur de Villon », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 32, 1980, p. 7-20.

²⁴⁵ « De Jan de Meun s'enfle le cours de Loire. / En Maistre Alain, Normandie prend gloire / Et plainct encor' mon arbre paternel. / Octavian rend Cognac eternal. / De Moulinet, de Jan le Maire et Georges, / Ceulx de Haynaut chantent à pleines gorges. / Villon, Cretin, ont Paris decoré. / Les deux Grebans ont Le Mans honoré. / Nantes la Brette, en Meschinot se baigne. / De Coquillart s'esjouyst la Champagne. / Quercy, Salel, de toy se vantera, / Et (comme croy) de moy ne se taira » (« Epigramme à Salel » dans Clément Marot, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, 1993, p. 361).

²⁴⁶ Voir Mortgat-Longuet, *op. cit.*, p. 43-63.

archéologiques – à travers la méthode française du *mos gallicus*²⁴⁷ utilisée originellement pour le droit civil romain – sont appliquées à l’histoire médiévale française pour servir la quête des origines de la monarchie²⁴⁸. Cette volonté de restaurer le passé contribue à la reconnaissance d’une exemplarité historique et de la fierté des traditions nationales. Pour la première fois, les historiens littéraires comme Étienne Pasquier ou Claude Fauchet vont souligner la valeur des romans médiévaux rassemblés sous la dénomination des « antiquitez françoyses ». On voit également naître les premières bibliothèques et bibliographies en français, deux genres qui sont encore mêlés à la fin du XVI^e siècle, représentés par La Croix du Maine et Du Verdier, dont on a précédemment évoqué la liste de romans de chevalerie²⁴⁹. Étienne Pasquier, dans ses *Recherches sur la France*²⁵⁰ publiées à partir de 1560 s’intéresse à la littérature médiévale qui est à l’origine de la poésie française (Livre VII, chapitres 1 « De l’origine de nostre poesie Françoise » ou chapitre 3 « De l’ancienneté & progrez de nostre poesie Françoise »), sans oublier la langue française (Livre VIII) :

[...] il me semble n’estre hors de propos, si je jette maintenant l’œil sur nostre Poësie Françoise. En quoy je pense faire œuvre de merite, de tant plus que si les Poëtes par leurs livres font revivre ceux qui sont morts, j’auray par un privilege special de ma plume, donné la vie à nostre Poësie, recitant son origine, ancienneté, et progrez. Qui est le subject auquel j’ay voué ce septiesme Livre, et le huistiesme à nostre langue Françoise.

Il s’agit donc d’une démarche diachronique qui étudie la poésie française depuis son origine et s’interroge sur son évolution²⁵¹. Claude Fauchet, dans son *Recueil de l’origine de la langue*

²⁴⁷ Sur le *mos gallicus*, voir Donald R. Kelley, *Foundations of modern historical scholarship, language, law and history in the french Renaissance*, New York-London, Columbia University Press, 1970, p. 87-148 ; George Huppert, *L’Idée de l’histoire parfaite* [traduction de l’éd. originale en langue anglaise de 1970], Paris, Flammarion, 1973, p. 44 sq ; Marc Fumaroli, « Aux origines de la connaissance historique du Moyen Âge : Humanisme, Réforme et Gallicanisme au XVI^e siècle », *Dix-septième siècle*, n° 114-115, 1977, p. 15 sq.

²⁴⁸ Emmanuelle Mortagt-Longuet remet longuement en contexte l’historiographie gallicane sous Henri III. Elle explique que face à un sentiment de déclin (lié à des problématiques politiques, religieuses et au souvenir de la déchéance de la langue latine), aux troubles qui suivent la mort d’Henri II, au poids de l’Europe du Nord marquée par la Réforme et de l’ultramontanisme de l’Italie, soutenue par l’Espagne, les humanistes français ressentent d’autant plus le besoin de mettre en valeur les particularités historiques du pays (*op. cit.*, p. 112-120).

²⁴⁹ *La Bibliothèque du sieur de la Croix du Maine*, Paris, Abel l’Angelier, 1584 ; *La Bibliothèque d’Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585. Rappelons que celui qui est considéré comme le premier bibliographe des ouvrages imprimés est le suisse Conrad Gesner, dont la *Bibliotheca universalis* (1545) ne comprenait pas les œuvres en langue vulgaire, et dont Du Verdier se réclame le successeur. La Croix du Maine se réfère quant à lui à l’italien Antonio Francesco Doni et ses *Libreria* (1550) et *Seconda libreria* (1551), premières bibliographies en langue vulgaire.

²⁵⁰ *Les Recherches de la France d’Estienne Pasquier, conseiller et advocat general du Roy en la Chambre des Comptes de Paris. Augmentées en ceste dernière édition de trois livres entiers, outre plusieurs chapitres entrelassez en chacun des autres livres, tirez de la bibliothèque de l’auteur*, Paris, L. Sonnius, 1621, Livre VII, chapitre 1, p. 594 ; chapitre 3, p. 598 ; Livre VIII, p. 672. Citation extraite du Livre VII, chapitre 1, p. 594. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109174w/f6.image.r=pasquier%20recherches%20france%20livre%20VII.langFR>)

²⁵¹ Rappelons les travaux de Franco Simone sur les schémas historiographiques humanistes, qui ont démontré la naissance d’une conception évolutive de l’histoire chez les auteurs français dès le XIV^e siècle, qui atteint son apogée chez Étienne Pasquier : « [...] par la bouche de François Baudouin, la culture française découvrit le

*et de la poésie française*²⁵² en 1581, présente les motivations de ses recherches dans son prologue « Au Roy de France et de Polongne » :

Je me tiens (Sire) tres-assuré qu'outre l'amour que portez à vostre patrie, le plaisir de recognoistre les belles estudes & gentilles occupations, où durant le repos de la guerre se sont autrefois employez tant d'illustres Rois, Ducs, Comtes, Barons & Chevaliers (que maintenant je rameine & tire quasi de la prison d'oubli, où l'ignorance les tenoit pesle-mesle enfermez) esmouvera vostre Royal courage non seulement à les bien-veigner, mais encores à louer l'ouverture que premier j'ay osé faire d'une si cruelle chartre : pour delivrer des hommes de si grande qualité, sans les autres de moindre estoffe. Aussi est-ce la cause qui m'incite à vous presenter ce Recueil, lequel estant fait pour la gloire du nom François [...].

Le *topos* médiéval de la réactualisation d'un texte menacé d'oubli, traditionnel des prologues des éditions de « vieux romans », est ici mis au service de l'exaltation d'un sentiment national et du « nom François ». Claude Fauchet s'intéresse aussi particulièrement aux romans médiévaux, à leurs auteurs et à leur langue dans le chapitre 4 : « Quelle estoit la langue appelee Romande. Des Romans : quand ils commencerent d'avoir cours : & de la langue Gallonne ou Wallonne, & celle que maintenant nous appellons Française ».

Mais revenons au processus de patrimonialisation culturelle tel que nous l'avons défini préalablement : il passe bien par différents procédés tels que la collecte²⁵³, la conservation et la transmission dans un but didactique²⁵⁴ ou de sauvegarde²⁵⁵, l'éloge des textes et des

concept du progrès évolutif, et sut, mieux que les Italiens, concevoir le développement d'une civilisation littéraire divisée, pour la première fois, non seulement en périodes, mais en siècles et en générations. Ce sera l'œuvre d'Étienne Pasquier, [...] l'érudit qui sut nous donner la synthèse que des recherches minutieuses avaient préparée depuis au moins deux siècles. » (« Une entreprise oubliée des humanistes français. De la prise de conscience historique du renouveau culturel à la naissance de la première histoire littéraire », in Anthony Levi, *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, Manchester, Manchester University Press, 1970, p. 123).

²⁵² Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et de la poésie française, ryme et romans, plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII poètes français, vivans avant l'an M.CCC*, Paris, Mamert Patisson, 1581, f. aijr^o-f. aijv^o ; chapitre 4 « Quelle estoit la langue appelee Romande. Des Romans : quand ils commencerent d'avoir cours : & de la langue Gallonne ou Wallonne, & celle que maintenant nous appellons Française », p. 26 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268244.r=claud%20fauchet%20recueil%20de%20l%27origine%20de%20la%20langue>).

²⁵³ Que ce soit à travers une démarche philologique comme celle de Fauchet (qui multiplie les citations, respecte les sources, recherche la précision chronologique et fait preuve de prudence dans ses assertions), ou une démarche fondée sur l'exhaustivité comme le travail de compilation de La Croix du Maine et de Du Verdier.

²⁵⁴ Fauchet veut inciter le lecteur à « conserver » et « communiquer » les livres, car selon lui, « on en peut tirer quelque congnoissance de l'antiquité Française » (*op. cit.*, p. 209).

²⁵⁵ À propos de Chrétien de Troyes, Fauchet écrit : « [...] car en ce peu que j'ay veu de ses œuvres, il y a d'assez bons traits, que je mettray à fin qu'il prenne envie à ceux qui en ont des livres entiers, de les garder et ne les vendre pour les perdre : ainsi qu'on esté ceux dont j'ay retiré ces pieces » (*Id.*, p. 99-100). Geneviève Clerico mentionne également Pierre Pithou qui « adjure le public de veiller à la conservation d'un patrimoine national, quelle qu'en soit la difficulté » (« Claude Fauchet et la littérature médiévale des origines », in Yvonne Bellenger (dir.), *La Littérature et ses avatars, actes des cinquièmes journées rémoises*, Paris, Aux amateurs de Livres, 1991, p. 78). Pasquier se donne également pour objectif de sauver des textes de l'oubli : « L'Autheur du vieux art Poétique François recite tout au long une complainte par luy [Arnoul Greban] faite, dont je copiai seulement trois couplets en la ville de Blois, où j'eus communication du Livre [...]. Et ainsi vont plusieurs autres couplets que je regrette grandement n'avoir copiez, n'estimant pas lors que ce fust une piece dont je me deusse un jour aider. Joint que l'Autheur dit que cet Arnoul fut le premier inventeur en France de cette manière de rime, qui n'estoit pas pauvre. » (*op. cit.*, p. 1407-1408).

écrivains français²⁵⁶, sans oublier encore une fois la promotion de la langue²⁵⁷. Les éditions des œuvres de poètes disparus (comme celle de Marot pour Villon ou Binet pour Ronsard²⁵⁸) sont d'autres exemples de patrimonialisation de la littérature française qui attestent une volonté de « retrouver à sa source le " naïf " de la langue et de la littérature nationales, pour en nourrir la création littéraire contemporaine »²⁵⁹. Car le paradoxe du processus de patrimonialisation réside dans ce double-mouvement de conservation et d'innovation, comme le proposaient les « nouveaux romans » : conserver et transmettre ce patrimoine pour mieux renouveler la littérature française. Ainsi, à une époque où l'on commence à penser les lettres de manière rétrospective²⁶⁰ et dans le contexte d'une volonté politique de promouvoir la langue et la littérature française face aux puissances étrangères²⁶¹, cette patrimonialisation touche aussi les romans de chevalerie et constitue l'aboutissement du processus de catégorisation que nous avons analysé. Perçus comme des réservoirs de mots anciens et d'histoires glorieuses, ils s'associent en un ensemble de plus en plus homogène sur les plans narratif, matériel et du discours critique. Pour la gloire des lettres françaises, on va même jusqu'à réfuter le statut de traduction des « nouveaux romans » ou accuser de plagiat les auteurs étrangers²⁶². Dans son prologue au premier livre d'*Amadis*, Herberay Des Essarts se réfère à un original picard fictif :

Et qu'ainsi soit j'en ay trouvé encores quelque reste d'ung vieil livre escript à la main en languaige Picard, sur lequel j'estime que les Espagnolz ont fait leur traduction, non pas du tout suyvant le vray

²⁵⁶ Selon Emmanuelle Mortgat-Longuet, « Cette volonté d'enregistrer les plus récentes évolutions et de célébrer les écrivains de sa propre époque se lit aussi dans les longues citations de textes faites par Pasquier, en particulier lorsqu'il confronte deux auteurs. Il s'agit moins de sauvegarder des textes contemporains que de les consacrer, par une opération de sélection et de compilation. Ces extraits commentés peuvent être rapprochés, comme on l'a fait, des recueils de citations, anthologies, florilèges ou autres compilations d'auteurs grecs ou latins qui apparaissaient à l'époque » (*op. cit.*, p. 105). Quant à l'éloge de l'écrivain français et son « autorisation » face aux Anciens, elle passe par différents procédés : la gloire à travers la réception critique, l'origine sociale, l'incarnation de son pays, la comparaison avec les anciens pour les égaler ou les dépasser, la singularisation (voir p. 121 à 133).

²⁵⁷ « Je n'ay pas deliberé cy apres de faire ainsi de tous les mots, qui se trouveront aux vers que j'allegueray en ce Recueil de poetes : mais j'ay voulu monstrier par ceux cy, comme l'on se peut aider d'aucuns : qui vallent bien le renouveler. [...] Il se trouve encores plusieurs autres belles manieres de parler, et des mots, que le studieux de la poesie François pourra imiter, ou refondre ainsi que j'ay dict [...] » (Claude Fauchet, *op. cit.*, p. 87).

²⁵⁸ *Vers composez par Ronsard peu avant sa mort* qui suivent le *Discours de la vie de Pierre de Ronsard* de Claude Binet, Paris, G. Buon, 1586.

²⁵⁹ Jean Lecointe, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 544.

²⁶⁰ Pour Emmanuelle Mortgat-Longuet, ces différentes démarches d'historiographie d'un patrimoine littéraire français marquent l'acte de naissance de l'histoire littéraire française à la fin du XVI^e siècle : « En faisant l'"histoire des écrivains en langue française", comme dit La Croix du Maine, ces hommes ont conscience d'ouvrir une voie ; ils cherchent à montrer l'utilité de leur tâche, à dégager la communauté de leurs préoccupations et à s'autoriser les uns des autres : cette nouvelle discipline a pris conscience d'elle-même et s'octroie une tâche essentielle, un devoir de mémoire » (*op. cit.*, p. 90).

²⁶¹ On a vu l'existence d'une certaine propagande française dans la mise en texte des « nouveaux romans », en réponse aux puissances culturelles et politiques de l'Italie et de l'Espagne.

²⁶² À ce propos voir Francesco Montorsi, *op. cit.*, « Les nouveaux romans », p. 53-56.

original, comme l'on pourra veoir par cestuy, car ilz en ont obmis en d'aulcuns endroictz, et augmenté aux aultres [...]²⁶³.

Dans le *Nouveau Tristan* de Jean Maugin (1554), Jean-Pierre de Mesmes accuse Arioste d'avoir plagié la matière tristanienne : « Ce vieigl rommant / Dont Arioste videmment / Tout le plus beau retire. »²⁶⁴.

Lorsque les paratextes du Moyen Âge et de la première moitié du XVI^e siècle mentionnent les « anciennes histoires », c'est à l'existence d'une mémoire autour de ces récits qu'ils font référence, dont la portée est déjà collective, fédératrice. Elle rassemble autour d'un concept social, l'idéal chevaleresque, ou d'un concept « national » pour les chansons de geste, tout en devenant un objet de compilation. Les premières réflexions théoriques sur le roman, en lien avec le mouvement de promotion de la langue et de la littérature française et les démarches d'historiographies littéraires jusqu'à la fin du siècle, permettent de transcender cette mémoire en véritable patrimonialisation. Ces textes qu'on collecte et rassemble toujours deviennent les représentants d'une puissance politique, linguistique et culturelle, ainsi que des objets d'étude et de réflexion. De son côté, l'imprimerie se donne aussi très tôt pour mission de transmettre ces œuvres exemplaires aux générations futures. Dès les premières impressions, certains *topoi* comme la réactualisation d'un texte menacé d'oubli ou l'éloge du nouveau médium qui pérennise l'œuvre dans le temps, s'inscrivent déjà dans le processus de patrimonialisation. On le retrouve également dans les archaïsmes conservés dans les textes, et dans le rôle de transmetteur que s'octroie l'imprimeur-libraire en mettant au premier plan la traduction intralinguale. Les pratiques éditoriales et commerciales jouent donc aussi un rôle fondamental dans la patrimonialisation, révélant une véritable dynamique d'influences entre éditeurs, lecteurs et discours critique renaissant. Dans leurs prologues, les éditeurs prennent le relai des remanieurs médiévaux en évoquant des « anciennes histoires » (*Lancelot* de 1488), des « anciens romans » (*Ysaïe le triste*, 1522) qui deviendront, dans le discours critique de patrimonialisation, « noz rommans », « nos vieux romans ».

Ces réflexions proposent un nouvel angle d'approche concernant le débat historiographique sur l'opposition entre Moyen Âge et Renaissance. L'unification des matières s'opère progressivement dès le XII^e siècle en s'intensifiant lorsque naît une première conception mémorielle de cette littérature, associée à l'esthétique de totalisation. La naissance

²⁶³ *Op. cit.*, f. a iii r^o.

²⁶⁴ *Le Premier Livre du nouveau Tristan, Prince de Leonnois [...] fait françoys par Jean Maugin*, Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1554, « À Monsieur de Maupas Ode ».

de l'imprimerie marque un prolongement plus qu'un renouvellement de ces textes au XVI^e siècle. Elle constitue une nouvelle étape dans leur homogénéisation vers une catégorie plus large, amenée à se transformer sous des influences littéraires nouvelles, à s'étoffer de créations inédites, à se définir à travers les pratiques éditoriales, les premières réflexions théoriques sur le roman et le phénomène de patrimonialisation culturelle. Mais les contours de ce corpus restent flous au contact d'autres catégories littéraires, elles aussi en pleine évolution, comme le récit sentimental. Par ailleurs, il est loin d'être figé : plusieurs romans de la matière antique ou arthurienne sont progressivement abandonnés, tandis que se multiplient les traductions de romans espagnols et italiens. À la fin du XVI^e siècle, le corpus de romans de chevalerie se resserre autour d'une quarantaine de titres, pour une centaine dans la période la plus foisonnante. Seule une vingtaine passera le premier tiers du XVII^e siècle²⁶⁵. L'inspiration des auteurs pour le roman de chevalerie semble épuisée, même si ces textes continuent d'être lus et publiés tout au long du XVII^e siècle²⁶⁶. Le *Don Quichotte* de Cervantès exploitera le dernier renouvellement possible pour le genre : la parodie²⁶⁷. Par la

²⁶⁵ Les textes victimes de cet écrémage sont tous les romans arthuriens (à l'exception du *Chevalier Doré*, qui est tiré du *Perceforest*), et plus de la moitié des chansons de geste et des romans d'aventures. La première explication est donnée par le critère de brièveté, indispensable pour faire partie de la fameuse Bibliothèque bleue (voir Jean-Dominique Mellot, *op. cit.*, p. 194-195). Selon Pascale Mounier : « Il s'agit pour l'essentiel de textes anciens, que ce soient des chansons de geste dérimées au XIV^e et au XV^e siècle, comme *La conquête de Charlemagne* dite aussi *Fierabras* et, retraçant la geste de Renaud de Montauban, *Les quatre filz Aymon*, *Maugis d'Aygremon* et *Ogier le Dannoys*, des romans d'aventures variés, tels *Huon de Bordeaux*, *Melusine*, *Robert le Diable* et *Paris et Vienne*, ou des romans de matière antique, à savoir *Alexandre le grand*, *Hercules et Hector*. Certains critères ayant présidé au choix des éditeurs troyens apparaissent : une préférence pour la veine guerrière par rapport à la veine amoureuse, même si *Pierre de Provence* et *Melusine*, qui relatent un amour contrarié, ainsi que deux romans arthuriens - le *Chevalier doré*, extrait de *Perceforest* et *Artus de Bretagne* [notons que la critique ne rattache pas ce texte à la littérature arthurienne] - font exception ; un intérêt pour les faits d'armes inscrits dans le contexte des croisades, en relation avec la construction d'une conscience historique ; un goût pour l'aventure individuelle et solitaire et pour les valeurs de la bravoure et de la générosité ; un sentiment précoce de désuétude de la mythologie gréco-romaine. Ces publications relèvent de ce que les hommes de la Renaissance appellent les « vieux romans », par opposition aux « nouveaux romans » constitués par les traductions de romans écrits à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle en Espagne - la série des *Amadis de Gaule* et des *Palmerin d'Olive* - et en Italie - les *romanzi* épico-comiques de Pulci, de Boiardo et de l'Arioste. Un pan de la production chevaleresque de la Renaissance a donc été laissé de côté, y compris parmi les récits médiévaux [...]. » (« Les antécédents lyonnais de la Bibliothèque bleue au XVI^e siècle : la constitution d'un romanesque pour le grand public », *op. cit.*, p. 195). C'est la raison pour laquelle, même si les romans de chevalerie continuent d'être lus et publiés au XVII^e siècle, on peut à bon droit parler de déclin de cette vogue éditoriale.

²⁶⁶ Voir les travaux d'Helwi Blom, « *Vieux romans* » et « *Grand Siècle* » : éditions et réceptions de la littérature chevaleresque médiévale dans la France du dix-septième siècle, *op. cit.*

²⁶⁷ Notons que la parodie des motifs chevaleresques est présente dès le Moyen Âge et jusque chez Rabelais. En effet, les cinq *Livres* du maître de la caricature et du travestissement burlesque font apparaître un recyclage parodique de motifs chevaleresques médiévaux, issus notamment des romans de la Table ronde : au chapitre XXX de *Pentagruel*, Epistémon qui revient des enfers a vu Lancelot devenu « escorcheur de chevaux mors », Gauvain « un pauvre porchier », Artus de Bretagne un « degresseur de bonnetz », ou au chapitre XLII du *Quart Livre*, le Saint Graal du peuple des Andouilles n'est autre qu'un « bausme céleste » du nom de « moustarde » (voir « Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie », in Jean Céard et Jean-Claude Margolin (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire, actes du colloque de Tours des 24-29 septembre 1984*, Genève, Droz, 1988, p. 237-248. Sur le roman de chevalerie chez Rabelais, voir également, entre autres : Roland Antoniolo, « La

suite, une nouvelle poétique romanesque se développe, marquée par les influences d'Aristote et du Tasse. Le modèle de l'action multiple, omniprésent dans le roman de chevalerie à travers l'entrelacement, est fortement critiqué à la faveur d'une poétique unitaire. Le roman s'oriente vers le développement organique du drame aristotélicien marqué par un dénouement inéluctable²⁶⁸.

Ainsi, le genre se cherche tout au long du XVI^e siècle, profondément marqué par un paradoxe qui lui rend la tâche bien difficile : il se construit entre rupture et continuité, soumis à la fois à l'héritage médiéval et aux influences renaissantes et humanistes, à une époque où le discours théorique et critique demeure instable et dans un contexte de conflits politiques. Il faut attendre 1627 pour que lui soit donné un nom consacré, lorsque Charles Sorel, dans son *Berger extravagant*, définit ainsi ce qu'il appelle « Roman de Chevalerie errante » : des « livres monstrueux où l'on ne void que des combats contre des Geans ou des diables, [...] si inutiles qu'ils ne peuvent servir ny aux hommes de lettres, ny aux hommes d'espée, n'ayans point de paroles bien arrangées ny de bons preceptes pour la guerre »²⁶⁹. Triste ironie du sort pour le roman de chevalerie : à l'inverse du héros médiéval, l'accès au nom marque l'apogée de sa déchéance.

Matière de Bretagne dans le Pantagruel », in Jean Céard et Jean-Claude Margolin (dir.), *op. cit.*, p. 77-95 ; Pascale Mounier, « L'héroïsme guerrier dans les cinq *Livres* : la fiction rabelaisienne au défi des genres », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 108, 2008, p. 771-788). Rappelons que la parodie n'est pas nécessairement synonyme de désuétude et peut au contraire témoigner de la vitalité du texte pastiché. Cependant, le *Don Quichotte* apparaît comme le bilan d'une littérature chevaleresque à bout de souffle, comprenant à la fois les « vieux » et les « nouveaux romans ».

²⁶⁸ Notons que de nouvelles formes romanesques deviennent les cibles des détracteurs du « Grand Siècle », à la suite du roman de chevalerie : les romans de bergerie, les romans héroïques et les romans précieux. Sur les réflexions théoriques au XVII^e siècle, voir Annick Boilève-Guerlet, *Le Genre romanesque : des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, Monografias da Universidade de Santiago de Compostela, 1993, p. 41-64 ; Camille Esmein, « Les “vieux romans” entre contre modèle et étape historique. Place et fonction du roman du Moyen Âge dans la réflexion théorique sur le genre romanesque au XVII^e siècle », in Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 459-469.

²⁶⁹ Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Paris, T. du Bray, 1627, vol. 2, p. 471.

LANCELOT OU L'IMPOSSIBLE RENOUVELLEMENT

Le *Lancelot* imprimé est l'édition *princeps* d'un roman arthurien. Il inaugure, avec les premiers imprimés de chansons de geste, romans antiques et romans d'aventures du Moyen Âge, la vogue éditoriale de la littérature chevaleresque médiévale à la Renaissance. La littérature arthurienne y compte une douzaine de titres pour environ 80 éditions parvenues jusqu'à nous : *Lancelot*, *Tristan*, *L'Histoire de Merlin*, *Perceval*, *Isaïe le Triste*, *Perceforest* ou *Guiron le courtois*, pour n'en citer que quelques-uns, ont connu entre six et huit rééditions chacun¹. La première édition, par Jean Le Bourgeois à Rouen pour le premier volume et Jean Du Pré à Paris pour le second, date de 1488². Le roman arthurien est ensuite publié par Antoine Vérard, une première fois en 1494³, puis probablement en 1504, mais sous la même date que la première édition⁴. On le retrouve ensuite à Paris chez Michel Le Noir en 1513 puis 1520⁵, et chez son fils Philippe Le Noir, dans une édition non datée, enfin dans une édition partagée avec Jean Petit en 1533⁶. Après cette date, le texte n'est plus édité pendant près de soixante ans. Il fait néanmoins une dernière apparition sous une forme nouvelle et singulière à Lyon en 1591, dans une édition de Benoît Rigaud⁷.

L'itinéraire éditorial de ce « vieux roman », de son édition *princeps* à Paris et Rouen en 1488 à sa dernière apparition en 1591 à Lyon, éclaire l'implication créative, financière et commerciale de ses imprimeurs-libraires successifs. Son intérêt réside dans la dégénérescence qui marque son évolution tout au long du XVI^e siècle et qui rappelle la déchéance progressive du roman de chevalerie en général. Nous serons ainsi amenée à explorer diverses étapes de cet itinéraire, selon les éditeurs, les éditions, voire les exemplaires rencontrés entre Paris et Lyon,

¹ Voir les recensements d'Arthur Tilley, Cedric Pickford, Richard Cooper ou Sergio Cappello déjà cités.

² *Livre fait et composé à la perpetuation des vertueux faits et gestes de plusieurs nobles et vaillants chevaliers, qui furent au temps du roi Artus, compagnons de la Table Ronde, spécialement à la louange de Lancelot du Lac*, Rouen, Jean Le Bourgeois, et Paris, Jean Du Pré, 1488 (2 vol.).

³ On note dans cette édition des variations d'exemplaires selon le support utilisé et le destinataire.

⁴ *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Antoine Vérard, 1494 (3 vol., édition sur vélin); *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Antoine Vérard, [1504] (3 vol., édition sur papier).

⁵ *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Michel Le Noir, 1513 (3 vol.); *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprime à Paris*, Paris, Michel le Noir, 1520 (3 vol.).

⁶ *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprime à Paris*, Paris, Philippe Le Noir, s. a. [1520-1533] (3 vol.); *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Philippe Le Noir et Jean Petit, 1533 (3 vol.).

⁷ *Histoire, contenant les grandes prouesses, vaillances, et heroiques faicts d'armes de Lancelot du Lac, Chevalier de la Table ronde, Divisée en trois livres, et mise en beau langage François. Avec briefs sommaires donnans au plus pres l'intelligence du tout, et une table des plus principales ou remarquables matieres y traictées*, Lyon, Benoît Rigaud, 1591 (1 vol.). Notre notice « Lancelot du Lac » publiée sur la base *ELR* propose un inventaire des différentes éditions des XV^e et XVI^e siècles.

depuis la « renaissance éditoriale », en passant par l'âge d'or et le temps des réimpressions, jusqu'au déclin de ces imprimés du *Lancelot* au XVI^e siècle.

Source et mise en texte : l'évolution de la symbolique romanesque

La tradition manuscrite du *Lancelot*, constituée de 200 témoins environ, présente généralement trois cas de figure⁸ : soit le *Lancelot* est copié seul, soit il s'intègre à un ensemble cyclique contenant *Lancelot-Queste-Mort Artu*, soit il est incorporé à l'ensemble du *Lancelot-Graal* au complet⁹. C'est donc dans ce cycle médiéval faussement attribué par les copistes à Gautier Map, que les éditeurs sont allés puiser leurs sources, retenant uniquement les trois derniers textes : le *Lancelot*, la *Queste del Saint Graal* et la *Mort le roi Artu*. L'*Estoire del Saint Graal* et l'*Estoire de Merlin* (les deux textes manquant pour former le cycle complet) connaissent des éditions indépendantes : le cycle appelé *Post-Vulgate*, qui reprend les deux premières sections du *Lancelot-Graal*, est imprimé en 1514-1516 à Paris par Jean Petit, Galliot du Pré et Michel Le Noir¹⁰ et le *Merlin* de Robert de Boron avec la continuation du *Lancelot-Graal*, complété par les *Prophéties de Merlin*, est édité vers 1498 par Antoine Vérard¹¹. L'hypothèse la plus vraisemblable serait donc un manuscrit-source contenant l'ensemble *Lancelot-Queste-Mort Artu*. Par ailleurs, on distingue deux versions pour les trois dernières parties du cycle, la version courte et la version longue, la plus répandue¹². Jane Taylor fait remarquer, en comparant l'édition renaissante avec les deux versions, que la source de

⁸ Voir les trois tableaux récapitulatifs mis au point par Annie Combes, « Le prologue en blanc du *Lancelot* en prose », in Emmanuelle Baumgartner, Laurence Harf Lancner (dir.), *Seuils de l'oeuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 2 vol., I, p. 4149) et ceux de Richard Trachsler (*Clôtures du cycle arthurien*, Genève, Droz, 1996, p. 569-564. Voir également les études d'Alexandre Micha, « La tradition manuscrite du *Lancelot en prose* », *Romania*, n° 85, 1964, p. 293-318 et p. 478-517 ; *Romania*, n° 86, 1965, p. 330-359 ; *Romania*, n° 87, 1966, p. 194-233.

⁹ Rappelons que le cycle du *Lancelot-Graal*, attribué faussement à Gautier Map, date du début du premier tiers du XIII^e siècle et rassemble différents textes sur la légende arthurienne : *L'Estoire del Saint Graal* (qui reprend le *Joseph* attribué à Robert de Boron), *L'Estoire de Merlin* (qui reprend le *Merlin* en prose de Robert de Boron en proposant une continuation), le *Lancelot propre*, *La Queste del Saint Graal* et *La Mort Artu*. Les deux premiers textes ont été ajoutés au cycle postérieurement.

¹⁰ Puis une seconde fois en 1523 à Paris par Michel Le Noir seul.

¹¹ Republié par Vérard en 1503-1504 (avec la date de 1498), puis par Michel Le Noir (1505 et 1507), par la veuve Trepperel et Jean Jeannot (vers 1510), par Jean et Richard Macé de Rouen et Michel Angier de Caen (vers 1520-1526) et enfin par Philippe Le Noir (1526 et 1528).

¹² Alexandre Micha souligne les particularités des deux versions : la version longue est « riche en dialogues, en descriptions, en détails, portée au pathétique, est moins sensible au mystère ; elle manifeste une tendance à rationaliser ». La version courte, qui procèderait, selon lui, de la plus longue, opère des suppressions nombreuses mais n'est pas sans talent : « [Le remanieur] écrit des pages où son sens psychologique et dramatique lui assure l'avantage sur la version rivale » (*Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. critique avec introduction et notes par Alexandre Micha, t. I, Genève, Droz, 1978, p. xiii – xiv).

l'imprimé appartient indubitablement à une version longue¹³. Enfin, notre analyse à venir de la mise en texte de l'épisode de la Charrette révèle la parenté de l'imprimé avec un groupe de manuscrits en particulier. Ce groupe (β) a été mis en évidence par Gweneth Hutchings dans son édition de l'épisode en prose du *Chevalier de la Charrette* dont elle propose deux versions (α et β)¹⁴. Il rassemble une douzaine de manuscrits qui sont donc susceptibles d'être à la source de notre imprimé. Mais dans cette liste, seuls deux manuscrits, qui constituent en plus des versions longues, contiennent l'ensemble cyclique *Lancelot-Queste-Mort Artu*¹⁵. Ces deux témoins ou une version intermédiaire disparue pourraient être à l'origine de notre imprimé. Notons que la version de 1488 diverge tout de même sur quelques points de détails, ce qui accrédirait soit la thèse d'une version intermédiaire – peut-être du XV^e siècle comme nous le verrons avec l'analyse du prologue – soit celle d'une version propre à l'imprimé¹⁶. Ainsi, on ne peut à proprement parler ici de « renaissance » de ce texte, le *Lancelot* étant recopié et remanié dans les manuscrits jusqu'à la fin du XV^e siècle¹⁷ – un succès qui inspire certainement aux éditeurs l'idée de l'imprimer –, mais d'un recours à un nouveau dispositif de publication. En effet, avec l'imprimerie, le texte devient reproductible à grande échelle et à moindre coût, et se met à la portée d'un public de plus en plus large et diversifié.

L'étude de la mise en texte du *Lancelot* est une opération fastidieuse, d'autant que la source des éditeurs demeure difficilement identifiable. Comme on le verra, le prologue pourrait suggérer une source tardive, proche de l'imprimé. Elle correspondrait à la version longue de l'ensemble cyclique *Lancelot-Queste-Mort Artu*, considérablement abrégée par le remanieur et en parenté avec le manuscrit Oxford, Rawlinson Q.b.6 de la Bibliothèque Bodléienne. Pour appréhender l'évolution de la symbolique romanesque du Moyen Âge à la Renaissance¹⁸ à

¹³ *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France*, op. cit., p. 67.

¹⁴ Sur la base des manuscrits Cambridge, Corpus Christi College Library 45 et Oxford, Bodléienne, Rawlinson Q.b.6, qu'elle place chacun au sommet du stemma. Voir *Le Roman en prose de Lancelot du Lac. Le Conte de la Charrette*, éd. Gweneth Hutchings, Paris, Droz, 1938, p. XXVIII-XLVII.

¹⁵ Le manuscrit de base pour le groupe β (Oxford, Bodléienne, Rawlinson Q. b. 6) et le manuscrit BNF fr. 339.

¹⁶ Nous précisons en note ces quelques divergences de détails en comparant la version de 1488 et celle du manuscrit Oxford, Bodléienne, Rawlinson Q.b.6 édité par Gweneth Hutchings. Notons également que nous avons comparé la version du manuscrit BNF fr. 339 (disponible sur Gallica) avec celle de l'imprimé, et qu'elle rejoint celle du manuscrit de la Bibliothèque Bodléienne. Les écarts sont donc bien relatifs à un manuscrit intermédiaire ou à l'imprimé lui-même.

¹⁷ Il est d'ailleurs fort probable que des copies manuscrites de versions tardives ont encore circulé après la publication de l'édition *princeps*. À titre d'exemple, le manuscrit BNF fr. 112 est daté de 1470 et celui de Londres, BL Harl. 6341-42, de la fin du XV^e siècle. Ils contiennent tous deux l'ensemble cyclique *Lancelot-Queste-Mort Artu*. Un manuscrit plus tardif encore, le BNF fr. 1427, ne contient que l'*Estoire del Saint Graal* et porte la date de 1504. Sur la tradition manuscrite du *Lancelot*, voir Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien*, op. cit., p. 559-564.

¹⁸ Rappelons que le roman arthurien en vers fonctionne sur une double lecture : le lecteur est invité à la quête d'un sens qui transcende l'aventure individuelle pour se révéler *in fine*. Mais avec l'apparition de la prose, la *senefiance* va progressivement s'effriter au profit de l'aventure individuelle et guerrière, et laisser s'imposer une lecture plus

partir d'un panel exemplaire, on analysera trois péripéties originellement issues du *Chevalier de la Charrette* : la lance enflammée, le gué interdit et le Pont de l'Épée. On s'interrogera donc sur le devenir de cet épisode initialement symbolique chez Chrétien, emprunt de merveilleux celtique et qui s'inscrit dans une conception courtoise de l'amour. Il s'agira d'en observer la mise en texte, depuis Chrétien de Troyes jusqu'à l'imprimé, en passant par les premiers manuscrits du Lancelot en prose au XIII^e siècle¹⁹.

Dans le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, on le sait, Lancelot, parti à la recherche de Guenièvre enlevée par Méléagant, choisit de mettre son honneur en péril en montant sur une charrette d'infamie conduite par un nain, en échange de quoi il aura des nouvelles de la reine. Gauvain décide de suivre la charrette sans vouloir y monter lui-même et sans reconnaître le chevalier honni. À la tombée de la nuit, ils sont reçus par une châtelaine qui leur fait préparer deux lits dans une grande salle. Un troisième lit plus somptueux leur est défendu puisque nul ne s'y couche s'il ne l'a mérité, encore moins un chevalier honni. Lancelot brave l'interdit malgré les menaces de la châtelaine et il est attaqué en pleine nuit par une lance enflammée. Chez Chrétien, il se contente de la jeter à terre sans même prendre la peine de se lever et sans s'émouvoir, avant de se rendormir :

Et li chevaliers s'est dreciez,
S'estaint le feu et prant la lance,
Enmi la sale la balance,
Ne por ce son lit ne guerpi,
Einz se recoucha et dormi
Tot autresi seüremant
Com il ot fet premieremant²⁰.

La critique a vu dans cet épisode la première d'une série d'épreuves qui permettront au chevalier dépossédé de son honneur et de son nom de prouver sa vaillance et de rejoindre l'inaccessible et mythique royaume de Gorre pour délivrer la reine et les captifs originaires de Logres. Dans l'édition du *Lancelot* en prose par Alexandre Micha, l'apparition de la lance conserve le même

littéral. Voir notre analyse précédente des origines et des facteurs de ce phénomène (« La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècles », p. 46-50).

¹⁹ Sur l'épisode de la Charrette dans le *Lancelot en prose*, voir le mémoire déjà ancien de Myrrha Lot-Borodine, in Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, 1918, Appendice V, p. 383-417 ; et les travaux plus récents d'Annie Combes : *Les Voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001 ; *Le Conte de la Charrette dans le Lancelot en prose, une version divergente de la Vulgate*, éd. critique, Paris, Champion, 2001 ; « Le dérimage du *Chevalier de la Charrette* : les vers de Chrétien comme ressource de la prose », *Littérales* 41, 2007, p. 173-186 ; « Fiction de vérité et vérité de la fiction dans les mises en prose du *Chevalier de la Charrette* », in Annie Combes (dir.), *Fictions de vérité dans les réécritures européennes des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 33-57 ; « Le Pont sous l'Eau dans l'épisode de la Charrette [vers, proses et interpolations] », in Danielle Quéruel (dir.), *Mémoires arthuriennes*, Troyes, 2012, p. 49-70.

²⁰ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette ou le roman de Lancelot*, éd. critique et traduction de Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1992, v. 528-534.

caractère merveilleux, mais un élément *a priori* anodin dans la réaction du héros pourrait donner un tout autre sens à la scène : « Et Lancelot saut sus, si la voit e lit fichiee tote droite et il le sache fors, si la lance tant loing com il puet et dist que dehez ait comme coars qui la lança, quant il ne ferì demanois »²¹. Pour le personnage, il n'est donc plus question d'une lance animée par une force magique dont le but est de prouver le caractère d'exception du chevalier, mais d'un adversaire bien réel, un « coars » qui aurait manqué sa cible. Gauvain, qui ne s'était pas réveillé chez Chrétien – renforçant l'exploit de Lancelot –, s'informe cette fois de la santé du héros qui le rassure et lui conseille de se rendormir. Si la version de l'édition de 1488 ne modifie toujours pas la description merveilleuse de la lance, elle développe cependant la visée rationalisante :

A tant lieve sus Lancelot et met la main a l'espée qui en son chevet estoit et quant il ne voit nully si fiert en la lance si durement que en deux pieces la fait voler puis esrache la piece qui au lit fut demourée si la jecte parmy la salle par maltalent puis il met ung manteau sur son col et s'en va par leans serchant par tout pour scavoir s'il pourroit trouver celui qui la lance luy avoit jectée mais il ne treuve riens puis s'en revient en son lict et se est dedans couché et dit que honny soit comme couart et recreant qui la lance lui jecta quant il ne se veult monstrier a lui²².

Lancelot a maintenant son épée à portée de main alors qu'il était désarmé dans les versions précédentes. Il ne jette plus la lance enflammée dans un élan déterminé et courageux, mais la brise en deux avec son épée de manière impulsive, avant de devoir tout de même retirer le morceau fiché dans le lit. Cela souligne l'inutilité de son premier geste qui en devient presque grotesque. Puis il quitte pour la première fois son lit, avec la ferme intention de retrouver le « couart » qui « lance luy avoit jectee ». Les effets de réel, certes relatifs à l'amplification dans le processus de mise en prose, comme le manteau dont il se couvre avant de se lever et l'éventualité d'un adversaire humain, prolongent également le procédé de rationalisation entamé dans la version précédente. La scène se termine à nouveau par l'inquiétude de Gauvain avant un retour au calme. Ainsi, tout en conservant des traces du merveilleux de Chrétien, le texte n'échappe pas à une évolution de la symbolique romanesque. L'amplification des exploits chevaleresques du héros concourt à une rationalisation de la péripétie. Elle semble vidée de sa symbolique originelle : Lancelot n'est plus soumis à des forces surnaturelles lui permettant de

²¹ *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève Droz, 1978, t. II, p. 17. Nous ne proposons pas ici d'étude linguistique et stylistique sur la mise en texte, qui nous éloignerait de notre sujet. Notons simplement que les remanieurs ont tendance à rendre la narration plus linéaire, à abrégier les descriptions et les monologues, à modifier le vocabulaire et la grammaire pour être plus en accord avec leur temps.

²² Vol. I, f. z.vii v°. Dans l'édition Hutchings (*op. cit.*, p. 24, l. 5-6), le manuscrit K (qui date du premier tiers du XIV^e siècle) est très proche de la version de 1488, seule une petite modification montre une prise de position plus énigmatique sur la nature du phénomène : « Puis a un mantel mis a son col, si quiert par tout laiens pour savoir se nus li avoit lancé » (au contraire de la mise en relief rationalisante « sil pourroit trouver celui qui lance luy avoit jectee »).

prouver sa vaillance et sa singularité au sein d'une série d'épreuves initiatiques. Son comportement impulsif incline au prosaïsme.

Le second exemple constitue deux péripéties chez Chrétien de Troyes, qui fusionnent en une seule dans les versions postérieures. Il s'agit de la traversée du gué interdit et de la découverte du peigne de Guenièvre. Dans le *Chevalier de la Charrette*, Lancelot et Gauvain se quittent après avoir choisi d'emprunter chacun une route différente pour se rendre au royaume de Gorre, celle du Pont de l'Épée et celle du Pont sous l'Eau. Alors que Lancelot chemine, il entre dans une profonde rêverie amoureuse, longuement développée par l'auteur, sans prêter attention au gué interdit où l'emmène son cheval. Le gardien l'assaille après plusieurs avertissements que le héros, toujours absent, n'entend pas. Lancelot retrouve alors ses esprits et remporte le combat, avant de cheminer vers une nouvelle péripétie, celle de la demoiselle impudique. La situation qui est représentée ici constitue un lieu commun²³ de la poésie lyrique des troubadours puis de la littérature médiévale en général, qui remonte à Guillaume IX d'Aquitaine²⁴. Michel Stanesco²⁵ a montré comment le troubadour transforme une technique du corps proprement chevaleresque, un état de somnolence produit par la régularité et la monotonie de la marche du cheval, en un procédé poétique symbolisant un moment privilégié d'inspiration²⁶. Lorsqu'il crée et qu'il a accès à la révélation, le poète devient un rêveur qui « desvoit », s'écarte de la bonne voie. Il perd le sens, ce qui lui permet de se soustraire à la domination du monde extérieur. Avec le développement du courant courtois, ce motif conserve sa valeur de rituel privilégié de révélation, tout en étant transposé dans un contexte amoureux : l'état de « dorveille » permet la contemplation voire l'accès à l'extase. Or, dans la perspective de l'évolution de la symbolique romanesque, cet épisode courtois et sa conception transcendante ont totalement disparu des versions en prose²⁷. Le texte du XIII^e siècle se borne

²³ On le retrouve également dans le *Conte du graal* au moment de la contemplation par Perceval des trois gouttes de sang dans la neige, laissées par une oie blessée, lui rappelle les couleurs du visage de Blanchefleur. Il entre alors dans un état second de rêverie amoureuse. C'est aussi la preuve que le héros, après une longue évolution, est désormais capable à ce moment-là de ressentir un véritable amour de fin'amant et de dépasser le mode littéral pour avoir accès au mode symbolique.

²⁴ Farai un vers de dreit nien : / Non er de mi ni d'autra gen, / Non er d'amor ni de joven, / Ni de ren au, / Qu'enans fo trobatz en durmen / Sus un chivau (Guelmo IX d'Aquitania, *Poesie*, pièce IV, *Farai un vers de dreit nien*, éd. Nicolò Pasero, Modena, Mucchi, 1973, p. 92-94, v. 1-6).

²⁵ Michel Stanesco, « L'expérience poétique du « pur néant » chez Guillaume IX d'Aquitaine », *Médiévales*, 1984, vol. 3, n° 6, p. 48-68.

²⁶ La source de ce motif provient sans doute du *Cantique des cantiques*, le célèbre *Ego dormio et cor meum vigilat* (voir Herman Braet, « Lancelot et Guilhem de Peitieu », *Revue des langues romanes*, t. 83, 1, 1979, p. 66).

²⁷ Notons que le procédé d'abrégement est l'une des caractéristiques de la mise en prose de l'épisode de la Charrette (voir les remarques de Jean Frappier, « La naissance et l'évolution du roman arthurien en prose », *op. cit.*, p. 503-512). Cependant, d'autres exemples du même type sont conservés, comme celui où Lancelot *pensis* voit passer par la fenêtre de la châtelaine le cortège de Mélégant et de la reine. Il semblerait donc que cet épisode fortement chargé symboliquement ne devait plus être compris par les remanieurs qui ont préféré le supprimer.

à mentionner l'ellipse de manière presque dédaigneuse : « Quant Lancelos se parti de mon seignor Gauvain a la voie des .II. pons, si erra jusqu'al vespre **sans aventure trover dont l'en doie parler** et lors aconsieut la damoisele qui la voie li avoit mostrée ».²⁸ Quant à la version de 1488, elle passe directement à la péripétie suivante, celle de la demoiselle impudique : « Si prent Lancelot son chemin tout par soy. Tant chevaucha qu'il lui aves prist durement. Et lors l'ataint la damoiselee qui lui avoit enseignié la voie »²⁹.

Revenons à Chrétien pour la suite des événements : Lancelot rencontre la demoiselle impudique qui l'invite à passer la nuit avec elle. C'est une nouvelle épreuve, psychologique celle-là, dont il sort victorieux après avoir résisté aux charmes de son hôtesse. Le lendemain, cette dernière lui demande de l'escorter. Cheminant, ils trouvent un peigne orné de cheveux dorés sur le bord d'une fontaine. La demoiselle révèle alors à Lancelot qu'il s'agit de celui de la reine. À ces mots, il se pâme sur son cheval devant la jeune femme qui court le retenir. Après un long moment d'extase, Lancelot finit par céder le peigne à la demoiselle impudique mais non sans avoir d'abord retiré, adoré longuement, puis placé contre sa poitrine les cheveux de sa bien-aimée. Les versions en prose confondent les deux péripéties du gué et du peigne en une seule. Dans la première, alors que Lancelot escorte la demoiselle impudique, ils arrivent à un gué gardé par un chevalier qui leur demande une rançon pour traverser. Celui-ci prétend que la reine elle-même l'a payé en lui offrant son peigne, qui repose sur un perron de l'autre côté du gué. Lancelot refuse et engage le combat à l'issue duquel il récupère l'objet. Une courte phrase décrit alors l'extase-éclair du héros³⁰ :

[...] si le maine al perron, si li baille le pigne. Et cil le regarde si dolcement que tos s'en oblie ; puis a levé le pan de son hauberc, si le fiche en son sain et les chevels avec et dist al chevalier que tos quites s'en aille, kar assés richement s'est raiens³¹.

Il n'est plus question d'offrir courtoisement l'objet à la demoiselle impudique après en avoir délicatement ôté les reliques, mais de ranger prestement peigne et cheveux avant de poursuivre sa route. L'édition de 1488 reprend également la fusion des deux péripéties en développant quelques éléments qui renforcent l'effet de réel : le gardien du gué réclame sa rançon et prétend que la reine l'a payé « moult riche » avec « le plus beau peigne enluminé de lettres que vous veissez oncques »³². Le vaillant et invincible Lancelot, qui avait toujours foncé tête baissée,

²⁸ *Op. cit.*, p. 19.

²⁹ Vol. I, fol. z.viii r°.

³⁰ Certes, cette synthèse peut être imputable au procédé d'abrègement qui domine, on l'a dit, la mise en prose de l'épisode de la Charrette. Il n'en demeure pas moins que la thématique courtoise est vidée de son contenu symbolique à la faveur de l'action chevaleresque qu'il faut poursuivre et amplifier sans perdre de temps pour alimenter le spectacle.

³¹ *Op. cit.*, p. 28.

³² Vol. I, fol. A.i r°. Le manuscrit K d'après l'édition Hutchings (*op. cit.*, p. 37, l. 9-10) donne « Certes le plus biau pingne, emplies les grosses dens et les menues de ses biax chevex ».

entame alors curieusement une négociation : « se vous le me monstrez fait Lancelot je vous en croiray : et si rendray le mien payage ». Mais le chevalier refusant, ils engagent le combat. Lorsque Lancelot arrive au perron et trouve le peigne, sa réaction se calque sur celle de son homologue originel :

[...] et quant Lancelot voit le piengne qui estoit la dessus il n'eust pas tant de povoir de le prendre et fut si esbahy que mot ne dit : et les yeulx lui esbloït si se oublie qu'il ne scait ou il est et par ung peu qu'il ne s'est pasmé : et feust cheu a terre se la damoiselle ne l'eust retenu. Quant il revint de pasmoison et il vist que la damoiselle le tenoit : si lui demande que elle vouldoit³³.

Alors que le remanieur a tendance à limiter ce genre de débordements, il choisit ici, sous l'influence de sa source, de conserver l'attitude courtoise de Lancelot devant le peigne. Chez Chrétien, elle s'inscrit parfaitement dans la conception courtoise originelle, sans jugement dépréciatif sur le héros, même s'il éprouve une certaine honte à être secouru par la demoiselle. Mais l'intérêt du remanieur est l'aveu de faiblesse de Lancelot, qui peut se révéler particulièrement efficace dans le contexte d'une démythification³⁴.

Pour finir, intéressons-nous à la péripétie du Pont de l'Epée³⁵ qui constitue un des plus célèbres exploits de Lancelot. Pour accéder enfin au royaume de Gorre et au château du roi Bademagu où sont retenus la reine et les captifs de Logres, le héros doit traverser un torrent en empruntant un pont constitué d'une lame tranchante. Dans *Le Chevalier de la Charrette*, le pont et la rivière sont longuement décrits dans une perspective merveilleuse (« fluns au deable » ; « Si max ponz ne si male planche », etc., v. 3009-3041). Lancelot et ses compagnons aperçoivent également sur l'autre rive deux lions menaçants et diaboliques enchaînés à un bloc de pierre. Le héros « fet molt estrange et mervoille » : il désarme ses pieds et ses mains, et brave, porté par Amour, l'épreuve sacrificielle. L'auteur souligne en effet que le sang de Lancelot a abondamment coulé et qu'il est gravement blessé. Arrivé sur l'autre rive, il s'aperçoit que les lions ont disparu et peut vérifier, grâce à l'anneau que lui a donné la Dame du Lac, qu'ils étaient le fruit d'un enchantement. Leur présence matérialisait donc la peur éventuelle de

³³ Vol. I, fol. A.i v°.

³⁴ Nous employons ce mot dans le sens d'une dévaluation de la portée mythique du héros. On l'a dit, Lancelot perd son statut de héros vertueux dans le *Lancelot* en prose. C'est Galaad qui deviendra l' élu et le chevalier par excellence, caractérisé par sa chasteté et ses valeurs morales. En revanche, dans la version éditée par Annie Combes, les modifications du prosateur visent à restituer à Lancelot un statut héroïque par la suppression ou l'atténuation des aspects dévalorisants et l'ajout d'actions ou de propos gratifiants (voir *Le Conte de la Charrette dans le Lancelot en prose : une version divergente de la Vulgate*, op. cit., p. 176-180).

³⁵ Sur cet épisode, voir l'analyse, par Annie Combes, de la version « divergente » de la mise en prose de la Charrette (op. cit., p. 121-125). Rappelons que cette version particulière de la Charrette est conservée par trois manuscrits et tente de « rejoindre » (p. 128) les représentations de différents intertextes (le poème de Chrétien de Troyes et son adaptation libre dans la *Vulgate*) sous forme d'insertions ponctuelles, associées à un dérimage scrupuleux. L'objectif du prosateur est de glorifier le héros et de proposer un autre dénouement à l'œuvre, en faisant de Galaad un futur roi, et de Perceval l' élu de la Quête.

celui qui tente l'épreuve³⁶. C'est également à ce moment-là que la tour de Bademagu se révèle à Lancelot³⁷ telle une apparition, récompense finale qui lui ouvre les portes du royaume mythique et inaccessible de Gorre. Il lui reste alors à libérer Guenièvre et les captifs de Logres après avoir vaincu Méléagant, le fils du roi. La mise en prose du XIII^e siècle et la version de l'édition de 1488 proposent deux variantes de cette péripétie. Dans la première, les descriptions très synthétiques du pont et de la rivière vont encore une fois dans le sens de la rationalisation : « [...] puis est venus a la planche, si la voit fiere et perillouse ; mais molt le conforte que l'eve n'estoit gaire lee, si estoit ele molt parfont »³⁸. Si le pont reste difficile à franchir, sa petitesse (puisque la rivière n'est pas large) rassure Lancelot. La version de 1488, elle, se limite à une très courte phrase qui semble rester en suspens : « [...] car trop est perilleux le pont a passer. Lors regarde Lancelot l'eaue »³⁹. Le héros se prépare ensuite avec ses compagnons pour la traversée, scène que l'on retrouve presque à l'identique dans les deux mises en prose :

Si li osten si compaignon les pans del hauberc par entre les cuisses et li lient a fors corioies de cerf et a gros filz autresi de fer et li cosent les manicles, puis li ont poees de chaude pois por plus fermement tenir a la planche⁴⁰.

Le héros n'est plus désarmé. Le courage allié au sacrifice du corps et du sang versé ne constituent plus le tribut nécessaire à l'accès au royaume de Gorre, bien que Lancelot se blesse tout de même les mains en traversant le pont. La tour de Bademagu apparaît d'ailleurs au héros dès son arrivée au pont, avant la traversée. Quant aux lions, ils disparaissent totalement dans la mise en prose du XIII^e siècle, ou s'inscrivent dans une dimension nouvelle dans la version de 1488 :

[...] tant se traine qu'il est venu jusques au milieu de la grant eaue et lors regarde devant lui si voyt ung grant villain qui maine deux lyons en une chaine et font telle noise que l'on les peut oyr de bien loings. [...] Quant il vint prez de terre si se est assis dessus la planche a chevauchons si tire son espée et met l'escu enemy son viz et les lyons sont appelez du villain si leur monstre Lancelot. Et quant les lyons sont deschainez si lui courent sus tous deux [...] ⁴¹.

³⁶ C'est l'interprétation la plus convaincante développée par Alexandre Micha (« Sur les sources de la " Charrette " », *Romania*, LXXI, 1950, p. 345) et Mario Roques (*Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. Nat. Fr. 794)*, III, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, 1958, CFMA 86, p. xxviii).

³⁷ Antoinette Saly propose très justement un rapprochement avec le château du Roi Pêcheur dans le *Conte du graal*, un autre « château de nulle part, château de l'Autre Monde, analogue au *bruiden* celtique susceptible de disparaître aussi subitement qu'il apparaît près d'un cours d'eau infranchissable ». Elle ajoute qu'ils se distinguent tout de même par le rôle confié au héros : « si tous deux sont des héros libérateurs, le destin de Perceval sera de sauver le Roi Méhaignié et son royaume, alors que celui de Lancelot est de vider de ses captifs celui de Bademagu » (*Image, structure et sens : études arthuriennes*, Aix en Provence, Presses universitaires de Provence, 1994, p. 63-74).

³⁸ *Op. cit.*, p. 58.

³⁹ Vol. I fol. A. vi v°. Le manuscrit K d'après l'édition Hutchings (*op. cit.*, p. 77, l. 14) donne plus de détails : « Atant esgarde Lancelot l'yaue de ça et de la, et voit qu'ele est noire et laide et roide. »

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 58-59.

⁴¹ Vol. I fol. A vii r°. Le manuscrit K d'après l'édition Hutchings (*op. cit.*, p. 79, l. 2 et 7-8) contient deux détails différents : « Tant s'est herciez et trainez **qu'il est venuz a terre**. Lors esgarde, si voit un vilain qui amaine deus

Lancelot combat vaillamment les lions tout en s'étonnant de l'absence de sang malgré les nombreux coups qu'il leur porte. Il comprend en regardant son anneau qu'il s'agit d'un enchantement, c'est alors qu'ils disparaissent. On voit bien ici que le merveilleux n'est pas systématiquement supprimé ou rationalisé. Il peut au contraire être amplifié jusqu'à devenir spectaculaire dans une perspective de divertissement du lecteur. Mais son interprétation symbolique disparaît. Chez Chrétien, Lancelot apercevait les lions avant la traversée du pont, comme une projection, on l'a dit, de la peur potentielle qui pourrait décourager celui qui brave l'épreuve. Puis au moment de leur disparition, ils constituent le premier signe de la réussite de l'entreprise, avant l'apparition de la tour. Dans l'imprimé de 1488, la tour apparaît dès l'arrivée au pont, diminuant ainsi à la fois l'enjeu et le caractère mythique du royaume de Gorre. Quant aux lions, ils deviennent presque des animaux de foire accompagnés de leur dresseur grâce à plusieurs effets de réel (« maine deux lyons en une chaine » ; « font telle noise » ; « si leur monstre Lancelot » ; « les lyons sont deschainez »), et perdent donc eux aussi leur fonction symbolique. On comprendra mieux cette nouvelle interprétation du texte en se souvenant, avec Antoinette Saly, que l'origine du royaume de Gorre avait trouvé une explication dès la partie sur Galehaut dans le roman en prose :

Pour obtenir la libération de son oncle le roi Urien, prisonnier du roi Uterpendragon (père du roi Arthur), Baudemagu lui avait cédé son héritage, le Pays de Gorre, non sans organiser auparavant l'exode de la population. Mais Urien reconquit son royaume et Baudemagu en hérita. Il fallait le repeupler, ce qu'on fit avec les sujets d'Uterpendragon qui l'avaient dévasté. Pour les empêcher de retraverser le fleuve qui en marquait la limite, il ne laissa pour tout passage que deux ponts étroits et bien gardés. Cette précaution s'avérant bientôt inutile, il les remplaça par le Pont Evage et le Pont de l'Epée⁴².

L'accès à un Autre Monde mythique par un chevalier d'exception est rationalisé. Après des péripéties qui, on l'a vu, ont perdu elles aussi leur symbolique d'épreuve initiatique ou leur caractère merveilleux, Lancelot, toujours invincible par ses multiples exploits guerriers, mais devenu fautif, rejoint finalement un royaume comparable à celui d'Arthur.

Ainsi, les procédés de rationalisation de l'*aventure*⁴³ et/ou d'amplification des actions guerrières et du merveilleux, à l'œuvre dans ces exemples successifs, relèvent bien d'une évolution de la symbolique romanesque médiévale. Celle-ci est marquée par une simplification

lyons a une chaigne, si font tel noise qu'eles l'en puet bien oïr de loing. Mes il ne doute riens qu'il voie fors une chose, et cele li a tolu les autres pources. Quant il vint a terre, si s'est assiz seur la planche a chevauchonz, et sache l'espée et met l'escu devant son vis, et **apele les lyons** qui ja estoient deschainez » (Lancelot n'aperçoit les lions qu'une fois le pont traversé et les provoque lui-même).

⁴² *Op. cit.*, p. 69. Le passage qu'elle synthétise se lit dans l'édition A. Micha, *op. cit.*, t. I, § 21-25, p. 83-86.

⁴³ Celle des romans en vers, qui orientait le sens du récit par sa finalité transcendante (le dépassement de soi, l'apprentissage des valeurs chevaleresques, amoureuses et religieuses).

de la double lecture subjective de l'œuvre. Il semblerait donc que fixer le sens symbolique du texte, comme l'ont fait les romans du Graal avec l'imposition d'une *senefiance* chrétienne, revienne à l'épuiser de toute autre potentialité signifiante, ce qui remet en cause sa dimension subjective initiale. Par ailleurs, « l'hypertrophie de la dimension aventureuse du récit »⁴⁴ étouffe également les enjeux transcendants de la quête chevaleresque. Au terme de ce processus, le symbolique finit donc par s'effacer : en d'autres termes, c'est la lecture littérale qui s'impose.

La version de l'édition de 1488 est conservée dans les éditions postérieures (bien qu'elle évolue au plan du paratexte) jusqu'en 1591 où une version abrégée du même texte sera publiée par Benoît Rigaud. Le processus de démythification du héros et de dissolution de la symbolique originelle de l'épisode de la Charrette y trouve, nous le verrons, son aboutissement.

La « renaissance » éditoriale

L'édition de 1488 est un in-2 de grand format imprimé en caractères gothiques répartis sur deux colonnes de 48 lignes⁴⁵. Dans la tradition des mises en prose manuscrites, son titre ne bénéficie pas encore d'une page spécifique. On le trouve dans la présentation de la table et au début du texte après la mention « Cy commence », sous la forme suivante :

Livre fait et composé à la perpetuation des vertueux faits et gestes de plusieurs nobles et vaillants chevaliers, qui furent au temps du roi Artus, compagnons de la Table Ronde, specialement à la louange de Lancelot du Lac.

Ce titre insiste d'emblée sur le *topos* de la mise en mémoire du passé et donne un caractère général au sujet traité, tout en mettant en avant le personnage de Lancelot. Il conserve le mot « livre », plus vraisemblable, qui s'est substitué, on l'a dit, à celui de « roman », à la fin du Moyen Âge. Notons qu'une hésitation persiste si l'on se reporte au titre tel qu'il est donné au début de la table, qui rajoute le mot « roman » : *Livre ou roman fait et composé [...]*. Les imprimeurs-libraires Le Bourgeois-Du Pré ont bien compris qu'il faut satisfaire et éventuellement fidéliser les lecteurs, aussi proposent-ils pour cette première édition un découpage et un prologue inédits⁴⁶.

⁴⁴ Expression utilisée par Jean-Philippe Beaulieu, « *Perceforest et Amadis de Gaule* : le roman chevaleresque de la Renaissance », *op. cit.*, p. 193.

⁴⁵ Mon analyse s'appuie sur l'exemplaire BNF, Rés. Y2-46, disponible sur Gallica. Voir la description détaillée qu'en donne Jane Taylor, *op. cit.*, p. 64-76.

⁴⁶ Il n'existe qu'un seul prologue pour le *Lancelot* dans la tradition manuscrite, celui du manuscrit BNF fr. 112, datant de 1470, qui contient, tout comme l'édition de 1488, l'ensemble cyclique des trois derniers textes du *Lancelot-Graal* (voir Annie Combes, « Le prologue en blanc du *Lancelot* en prose », *op. cit.*, p. 41-49). Mais il ne présente aucun lien de parenté avec celui de l'incunable.

Le découpage en parties et en chapitres a pu être suggéré au remanieur, sans que cela soit systématique⁴⁷, par la lecture de la (des?) source(s), où des césures naturelles sont introduites par des formules du type « Or dist li contes », conservées dans la prose⁴⁸. Ainsi, si l'on se réfère au chapitrage moderne de l'édition Micha⁴⁹ qui suit également les « respirations » des textes-sources, on trouve des correspondances entre le contenu des tables, voire même des parties. Chez Micha, le tome I, qui correspond de manière non chronologique à la troisième partie du texte, s'arrête à la mort de Galehaut, événement qui clôt aussi la première partie du volume I de l'édition renaissante. Le découpage est cependant différent (cinq parties pour l'édition renaissante, sept pour celle de Micha) : le remanieur clôt la première partie avec la mort de Galehaut, la deuxième avec l'épisode de Lancelot au tournoi de Bademagu, la troisième avec l'arrivée de Perceval et Hector sur l'Île de Joie, et les deux dernières parties suivent le découpage compilatoire traditionnel avec *La Queste del Saint Graal* et *La Mort le roi Arthu*. Les rubriques sont au nombre de 121 pour le premier volume et 65 pour le second. On retrouve les caractéristiques communes des proses du XV^e et XVI^e siècle dans la construction des rubriques : une ouverture avec des formules du type « Comme » (la plus répandue), « Cy devise », « De... » ; l'utilisation de segments de phrases prélevées à l'intérieur du chapitre⁵⁰ ; la révélation anticipée des péripéties. Il reste cependant difficile de dégager des thématiques principales qui s'imposeraient dans les rubriques. De manière générale, elles sont assez cohérentes avec le contenu du chapitre, même si cela n'est pas systématique.

Le premier volume s'ouvre sur une gravure en pleine page (figure 1) présentant la Table ronde autour de laquelle sont assis Arthur, Gauvain et Lancelot, aisément identifiables grâce aux phylactères. L'un de ces derniers indique également la présence du siège périlleux. Les autres personnages autour de la Table ne sont pas identifiés : ce sont d'autres chevaliers, des valets qui les servent, des chiens, et à l'arrière-plan des gardes. Un balcon révèle aussi la présence de la reine Guenièvre entourée de ses dames. Voilà donc présentée au lecteur, dès

⁴⁷ Quand il n'est pas conforme aux suggestions de sa source, le découpage en chapitres ou en paragraphes peut reposer sur différents critères, à l'appréciation du prosateur : les changements de temps et de lieux, de personnage, l'isolement d'un épisode, d'un élément perturbateur, d'un dénouement ou encore le ménagement de la tension dramatique.

⁴⁸ Un exemple parmi beaucoup d'autres prouve ce processus : au chapitre LXXXI (vol. I, fol. z.ii r^o), la rubrique donne « Comme lyonel retourna devers gallehaut et dist qu'il avoit veu lancelot tout sain » et l'attaque subséquente du texte commence ainsi : « Or dist le compte que quant lyonel se fut party de la maison de religion [...] ».

⁴⁹ *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, op. cit.

⁵⁰ À titre d'exemple, prenons le chapitre III qui donne la rubrique suivante : « Comment le roy ban mourut de deul quant il vit son chastel ardre et brouir et comme la dame du lac emporta son fils lancelot et comme la royne helaine sa mere se rendit nonnain a monstier royal ». On retrouve facilement les deux phrases extraites du contenu du chapitre pour être intégrées à la rubrique : « le roy voit son chastel ardoir » et « la royne de benoic estoit rendue nonnain en ce lieu qui fut appelle monstier royal » (vol. I, fol. a.iiii r^o - v^o).

l'ouverture de l'incunable, la matière dont il sera question. L'amateur de cette littérature se trouve d'emblée confronté à tout un imaginaire qu'il connaît bien, propre à la matière arthurienne. Un cadre décoré de fleurs, de branches entrelacées et d'animaux réels (oiseaux, lions) ou imaginaire (dragon) entoure la gravure. Au bas du feuillet, un emplacement soutenu par deux lions semble réservé aux armes de l'acquéreur⁵¹. Suivent la « table et registre des rubriques » de la première partie puis de la seconde (qui numérote les chapitres mais pas les feuillets), le prologue et enfin une nouvelle gravure (figure 2). Celle-ci est entourée d'un cadre similaire à la précédente, mais associée à une légende évoquant le contenu du chapitre premier (légèrement modifié par rapport à la table des matières), alors qu'elle est en lien direct avec le chapitre III. On y voit en effet l'incendit du château du roi Ban, l'enlèvement de Lancelot par la Dame du Lac et l'entrée de la reine dans les ordres, au « monstier royal », après avoir perdu son fils et son mari. La gravure supprime donc tout effet de tension dramatique, révélant déjà un temps fort du récit. Cela lui confère également une valeur interprétative puisque l'attention du lecteur est focalisée sur cette première étape décisive du récit : les origines du héros et les circonstances extraordinaires entourant sa naissance, un motif romanesque récurrent dans la littérature médiévale. On comprend encore mieux, après le titre et le prologue, que le roman se concentre sur la biographie d'un personnage. Le texte commence à la suite et comporte des initiales et des pieds de mouche placés de manière aléatoire. L'imprimeur-libraire les utilise comme « marques de fabrique » et indicateurs génériques, au même titre que les caractères gothiques par exemple, qui sont ceux des livres manuscrits. Ces détails esthétiques revêtent ainsi un rôle commercial. De la même manière des archaïsmes sont présents dans le lexique, la grammaire, la syntaxe ou à travers la conservation de mots-rimes dans les mises en prose, comme nous l'avons déjà mentionné⁵². Les rubriques des chapitres apparaissent parfois après un pied de mouche, et sont suivies, au-dessous, de leurs numéros (seuls ou à la suite du mot « chapitre » lui-même précédé d'un pied de mouche) ; mais tout cela n'est pas systématique. On ne trouve parfois que le titre, parfois que le numéro de chapitre, et ceci avec ou sans pied de mouche. Il arrive aussi que rien ne soit mentionné. Des erreurs peuvent également être relevées, comme par exemple la présence de deux chapitres III, l'absence du IV puis l'arrivée du V. L'édition souffre ainsi d'un manque d'uniformité. Une dernière gravure marque le passage de la première partie à la seconde (également signalées dans les titres courants), ce qui

⁵¹ De la même manière, certains exemplaires présentent des espaces blancs pour y peindre à la main des initiales ornées, selon les désirs et les moyens de l'acquéreur. On comprend ainsi que l'édition *princeps* du *Lancelot* est réservée à un public aristocratique.

⁵² Voir l'exemple du *Perceval* de 1530 dans l'article de Maria Colombo Timelli, « Mémoire linguistique dans les réécritures arthuriennes des XV^e et XVI^e siècles », *op. cit.*, p. 261-281.

est heureux car le chapitrage n'y est pas apparent. Les gravures semblent donc avoir une fonction de structuration et de repérage de la composition du volume. Cette dernière ne renvoie pas à un épisode bien particulier mais représente une scène typique de duel qui a valeur de signe générique pour le lecteur. Notons que Jean Du Pré aurait été le premier des imprimeurs français à introduire des figures gravées (sur bois et sur cuivre) dans ses éditions⁵³.

Alors que ce premier volume est réalisé par Jean Le Bourgeois⁵⁴ et daté du 24 novembre 1488, le second volume indique une impression à Paris par Jean Du Pré le 16 septembre 1488, soit deux mois plus tôt. Cette collaboration a dû être indispensable pour financer la composition d'un texte aussi conséquent que celui du *Lancelot*. Elle transparaît clairement dans la conception du second volume, qui affiche une marque de fabrique différente. La table de la « tierce partie de Lancelot » (les deux premières parties composaient le premier volume) est donnée à la fin du livre et deux autres tables, pour « La partie du saint graal » et « La dernière partie de la table ronde », apparaissent chacune dans la zone textuelle avant la gravure qui marque, tout comme dans le premier volume, le passage à une nouvelle partie. Les illustrations, encore une fois au nombre de trois, font donc écho à celles du premier volet par leur fonction de structuration et de repérage, et leur rapport direct ou indirect avec le texte⁵⁵. Le nombre total des rubriques ne dépasse pas 65 alors que le premier volume en affichait 121, et les titres courants s'adjoignent le nom du héros (« La tierce partie du Lancelot », « La partie du saint graal », « La dernière partie de la table ronde », alors que le premier volume se limitait à « La première partie » et « Seconde partie »). Notons également de la part de Jean Du Pré une utilisation plus constante du rappel des rubriques et numéros de chapitres, une présence moins importante et plus cohérente des pieds de mouche, des initiales plus fréquentes, en somme un texte plus aéré avec plus de sauts de lignes entre les paragraphes (les tables comprennent aussi des sauts de lignes entre les chapitres, ce qui n'est pas le cas avec Jean Le Bourgeois). La comparaison des deux volumes donne l'impression que Jean Du Pré est un imprimeur plus expérimenté que Jean Le Bourgeois, ce que confirment les relations qu'ont entretenues les deux collaborateurs⁵⁶. En effet, Jean Du Pré a exercé le métier d'imprimeur-libraire entre 1481 et 1504 et Jean Le Bourgeois entre 1488 et 1498. Ce dernier était le fils de l'imprimeur-libraire Gaillard Le Bourgeois. Après avoir exercé le métier de libraire dans la boutique de son père, il

⁵³ Voir Danièle Sansy, « Texte et image dans les incunables français », *Médiévales*, n° 11, 1992, p. 47-70.

⁵⁴ Dont la marque apparaît au colophon, qui indique par ailleurs Rouen et l'atelier de son père Gaillard comme lieu d'impression : « en l'ostel de gaillard le bourgeois ».

⁵⁵ Voir par exemple la description de l'illustration ouvrant la dernière partie du *Lancelot* proposée par Jane Taylor, *op. cit.*, p. 65-66.

⁵⁶ Les informations sur les relations entre les deux imprimeurs proviennent des notices de la BP16 de la BNF, n° FRBNF16171530 et n° FRBNF16658947.

est allé se former comme imprimeur à Paris auprès de Jean Du Pré avant de rentrer à Rouen, où il a imprimé sa première édition connue, *le Lancelot*, le 24 novembre 1488, à l'adresse de son père. C'est Jean Du Pré qui a prêté ses presses et ses caractères pour cette édition.

Le prologue est composé par un remanieur anonyme, ce qui n'a rien d'inhabituel. Rappelons que cette « petite main » œuvre parmi d'autres dans l'ombre de l'imprimeur-libraire, pour la mise en texte et la mise en livre du roman médiéval⁵⁷. On y trouve une concentration des divers *topoi* des prologues médiévaux et renaissants, comme la prétention à la vérité historique (« les faiz et gestes memorisez et racomptez en icelles ne soient veritables et advenues »⁵⁸), le didactisme moral et chevaleresque (« car ce qui y est recité de bien et de vertu est ensaignement et excitation de bien et vertueusement vivre » ; « a fin que [...] les courages des jeunes nobles bacheliers desirans florir en renommée chevalereuse et accroistre leur noblesse soient instruiz et excitez a vertueusement travailler et ouvrer en leur estat »), la mise en mémoire des hauts faits passés (« il est bien decent et raisonnable que entre les crestiens, les vertus et glorieux faiz des excellentz hommes vivent aprez mort, et soient aux successeurs en perpetuelle memoire » ; « en quoy ilz ont merité et desservi que leurs vertueux faiz aient esté recueilliz et mis par escript en volumes autentiques pour obtenir lieu de perpetuité et demourer a tousjours en la memoire des vivans ») ou la modestie de l'auteur/translateur (« je qui suis des hystoriographes le mendre » ; « excuser mon ignorance »). Ce dernier s'adresse à « tous jeunes nobles desireux de vertu et de honneur », *a priori* un public aristocratique sur le modèle des romans médiévaux, sinon des lecteurs qui souhaiteront s'identifier à lui⁵⁹. Le caractère moralisateur particulièrement fort de ce prologue conduit à une contradiction (qui va d'ailleurs être supprimée dans les éditions postérieures) : si le lecteur est mis en garde contre les faiblesses du héros qui ne doit pas être pris en exemple mais qui est excusable à la fois par sa qualité humaine et par ses grandes capacités, le remanieur termine le prologue en proposant Lancelot comme modèle :

⁵⁷ Il faut attendre le premier tiers du XVI^e siècle pour voir apparaître quelquefois son nom dans certains prologues mais jamais sur les pages de titre, à la différence du traducteur de textes en langue étrangère, qui semble avoir bénéficié d'une plus grande reconnaissance auctoriale. Sur le statut du traducteur au XVI^e siècle, voir Luce Guillermin, « L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *op. cit.*, p. 5-31 ; sur celui, en retrait, du remanieur, voir notre article, « Imprimer les «vieux romans» de chevalerie à la Renaissance : l'éditeur et le remanieur, nouvelle(s) instance(s) auctoriale(s) de la matière romanesque », in Anne Réach-Ngô (dir.), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 205-224.

⁵⁸ Les citations proviennent du vol. I, f. aa3 v^o - f. aa4 r^o.

⁵⁹ Nous ne présentons que brièvement son analyse puisqu'il a été étudié et cité dans plusieurs travaux : voir Nicole Cazauran, « Les romans de chevalerie en France entre exemple et recreation », *op. cit.*, p. 36-37 ; Philippe Ménard, « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 256 ; Mary Beth Winn, *Antoine Vérard, Parisian Publisher, 1485-1512, Prologues, Poems and Presentations*, *op. cit.*, p. 299-300 ; Jane Taylor, « Antiquarian Arthur : Publishing the Round Table in Sixteenth-Century France », *op. cit.*, p. 3.

Si supplie a tous ceulx qui liront et orront mondit livre qu'il leur plaise [...] cueillir et prendre les fleurs et les bonnes odeurs qu'ilz y trouveront, en soy conformant par imitation aux bonnes oeuvres et glorieuses vertus qui florissoient et abundoient en icelui noble chevalier Lancelot du Lac sans avoir regart ou soy gaires arrester en aucunes legieretez ou folles mondaines, esquelles il se abandonna par humaine fragilité, car l'excellence et la quantité de ses faiz tant glorieux excèdent tous les deffaulx dont on le pourroit arguer ou reprendre. Et on sçait bien que soy abstenir de tout pechié est chose plus divine que humaine ; toutesfois je ne vueil pas approuver les vices que chacun doit detester et blasmer, mais seulement, tant comme il est permis, excuser la debilité de humaine condition. Et speciallement je prie tous jeunes nobles desireux de vertu et de honneur, pour lesquelz j'ay principalement entrepris ce présent labeur, qu'ilz en cueillent et goustent le fruit et facent que mon oeuvre vaille et fructifie en eulx tellement que par leur bien faire a l'exemple dudit chevalier Lancelot et des autres vaillans hommes dont les faiz sont racomptez en mon livre, ilz acquierent en leurs vies louenge et gloire de bonne chevalerie, dignes de immortelle memoire⁶⁰.

Le rôle que s'octroie le remanieur dans la chaîne de production du texte mérite également qu'on s'y arrête:

Pour ces causes je qui suis des hystoriographes le mendre, aprez la revolution et lecture de plusieurs anciennes escriptures et hystoires, entre lesquelles se sont presentez devant mes yeulx les faiz et oeuvres vertueux de plusieurs nobles chevaliers [...], ay fiché l'encre de mon entendement et agité de diverses matieres en lieu qui m'a semblé plus delectable et mieulx digne de estre memorisé [...]. Et à ceste fin ay compilé, à telz labeurs que la parvité et débile capacité de mon povre et rude entendement a peu soustenir et porter, ung livre extraict de plusieurs et diverses [corr. diveses] hystoires traictant de plusieurs fais et merveilleuses chevaleries avenues au temps du tresnoble et preux chevalier Artus [...]⁶¹.

La figure auctoriale médiévale du *Lancelot*, Gautier Map, est passée sous silence dans le prologue. On ne la trouve mentionnée que dans la rubrique qui clôt la quatrième partie (« La partie du saint graal ») et celle qui ouvre la table de la dernière partie⁶². Elle est remplacée par la figure du compilateur qui semble beaucoup plus valorisée. En effet, le remanieur s'attribue le travail de compilation (« ay [...] agité⁶³ de diverses matieres en lieu qui m'a semblé plus delectable et mieulx digne de estre memorisé »; « compilé ») à partir de « plusieurs anciennes escriptures et hystoires » et de « plusieurs et diverses hystoires », ainsi que le travail d'historien à la suite de ses prédécesseurs (« je qui suis des hystoriographes le mendre »). Il laisse supposer un travail plus complexe que celui de la simple copie, ce qui paraît moins relever de la réalité que d'une volonté de s'identifier aux compilateurs médiévaux. En effet, s'il a vraiment compilé, ce ne serait qu'à partir de compilations déjà établies, et il est tout aussi probable qu'il se soit limité à copier une source manuscrite unique. Ce qui est certain c'est qu'il ne peut légitimement revendiquer ce statut. De plus, il n'est pas question de traduction intralinguale, comme c'est

⁶⁰ Vol. I, f. aa4 r°.

⁶¹ Vol. I, f. aa4 r°.

⁶² « Cy fine maistre gaultier map son traite du saint graal puis apres vouldra traitter de la mort du roy artus » (vol. II, f. cc6 v°); « Cy commence la table de la derniere partie de ce present volume où maistre gaultier maap fait mention de la mort du roy Artus et des chevaliers de la table ronde et comment par envye le royaume de Logres fut destruit » (vol. II, f. dd1 r°).

⁶³ « Agité » (forme plus courante « agister ») a ici le sens d'« établir », « asseoir » (du latin *jacere*), et s'inscrit donc bien dans l'idée de la compilation.

souvent le cas dans les prologues renaissants de romans médiévaux, qui insistent sur ce travail et sa difficulté⁶⁴. Le remanieur s'excuse simplement pour « la crudité et indigestion du langage qui est gros et maternel » – parle-t-il du sien ou de celui de sa source? –, c'est-à-dire des difficultés de style et non de langue. Tout cela laisse supposer que sa source devait être écrite dans un langage peu archaïque et plus ou moins contemporain du sien, datant sans doute du XV^e siècle⁶⁵. Enfin, soulignons l'éloge du nouveau support textuel (« en lieu qui m'a semblé plus delectable et mieulx digne de estre memorisé ») qui montre bien, de la part du remanieur faussement modeste, la conscience d'un statut qui le distingue de ses prédécesseurs. Ainsi, l'instance éditoriale se montre lucide sur le rôle de l'imprimerie. Elle constitue un relais culturel à travers la compilation, la conservation et la diffusion des textes anciens menacés par le temps et l'oubli. Grâce leur exemplarité sociale et morale, les « anciennes histoires », comme les appelle le remanieur, sont dignes de mémoire. C'est une première amorce vers la patrimonialisation qui se renforce lorsque ces textes deviennent des objets d'étude et les représentants d'une langue et d'une identité « nationale », à partir de la moitié du XVI^e siècle. Certes, la mise en mémoire du passé est un topos des prologues médiévaux, mais repris dans le paratexte des premiers imprimés, elle acquiert une signification nouvelle, se rattachant à un nouveau moyen de transmission culturelle, plus perdurable, reproductible à grande échelle et qui fixe l'œuvre éternellement. Ainsi, la nature compilatoire du *Lancelot*, qui regroupe trois textes distincts, favorise un glissement du statut de remanieur (en tant que copiste plutôt que traducteur intralingual) vers celui de compilateur et d'historien.

Cette édition *princeps* s'inscrit encore dans les premiers textes imprimés en France, elle offre les prémices de pratiques éditoriales en cours de développement et de perfectionnement. Elle va donc être rapidement revue et corrigée au cours des années suivantes.

⁶⁴ Le paratexte des éditions renaissantes de romans médiévaux mentionne la plupart du temps le travail de traduction intralinguale à partir d'une source en particulier (un « livre » ou « ancien livre »). Par exemple dans le privilège du *Perceval* (Paris, Jean Longis, Jean Saint Denis et Galliot Du Pré, 1530) : « Ad ce qu'il leur fust permis imprimer ung ancien livre intitulé L'hystoire de Perceval le gallois [...] lesquelz ils avoient faict traduyre de ryme en prose et langaige moderne pour imprimer » (BNF, Rés. Y2-74, f. aa2 v^o). Ou encore dans le *Proesme* de l'édition d'*Ysaïe le Triste* (Paris, Galliot Du Pré, 1522) : « [...] pour ourdir et tistre la matiere et hystoire presente, non pas en petit de labeur, car l'original estoit en si estrange et mauvais langaige mis et couché que à grant peine en ay peu entendre le sens et elucider la forme de la matiere » (BNF, Rés. Y2-72, f. a2 r^o).

⁶⁵ Jane Taylor (*Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France*, *op. cit.*, p. 68-76) plaide pour un remaniement très restrictif et une véritable « textual economy » en comparant une édition moderne du texte médiéval et la version renaissante. Pour l'expliquer, elle propose des raisons économiques (n'oublions pas le coût de cette impression considérable), qui s'ajoutent aux techniques « mécaniques » de remaniement (« mechanistic activity »). On peut néanmoins lui objecter l'utilisation éventuelle, par le remanieur, d'une source tardive, elle-même déjà considérablement remaniée. Rappelons d'ailleurs que dans la tradition manuscrite du *Lancelot*, plusieurs témoins présentent des remaniements largement abrégés de la version longue du texte (et ce dès le XIII^e siècle, avec, par exemple, le manuscrit B.N. 339, ou le B.M. Harley 4419 au XIV^e siècle). L'argument de la « textual economy » mérite donc d'être nuancé dans la thèse d'un remaniement spécifique au nouveau médium (voir les travaux déjà mentionnés d'Alexandre Micha pour la description de cette tradition manuscrite).

Vérard : la construction de l'édition de référence

Antoine Vérard réédite le *Lancelot* peu de temps après l'édition *princeps*, en 1494. La présence du libraire parisien dans l'itinéraire éditorial de ce roman permet d'interroger à nouveau les circonstances de la première impression. En effet, Jean Du Pré a imprimé pendant une dizaine d'années pour Vérard – qui, rappelons-le, était libraire et faisait donc travailler les imprimeurs pour son compte –, principalement des textes liturgiques ainsi que les *Cent nouvelles* de Boccace en 1485⁶⁶. Un an après son impression du *Lancelot*, Jean Le Bourgeois a été l'imprimeur de Vérard pour son édition *princeps* du *Tristan* en 1489. Selon toute vraisemblance, c'est Jean Du Pré qui a introduit son élève auprès du libraire pour lequel il travaillait régulièrement. Cedric Pickford a émis l'hypothèse, généralement admise, qu'Antoine Vérard avait déjà collaboré à l'édition *princeps* du *Lancelot* et qu'il en a été le libraire anonyme⁶⁷. On se souvient en effet qu'il a été à l'initiative de plusieurs éditions *princeps* de romans arthuriens : celles du *Tristan* (1489), du *Merlin* (1498), des *Prophecies de Merlin* (1498) et de *Guiron le Courtois* (1501)⁶⁸. L'éditeur semble avoir rapidement pris conscience du potentiel commercial des textes de chevalerie. Il a d'abord publié plusieurs traités, dont quatre précèdent son édition du *Lancelot* : *L'Art de chevalerie selon Végèce* en 1488, *Le Chevalier délibéré* en 1488, *L'Arbre des batailles* en 1493 et *Le Jouvencel* en 1493, avant de s'attaquer aux romans arthuriens et aux chansons de geste. On peut donc penser que l'idée est venue de Vérard et qu'il a commercialisé des exemplaires du *Lancelot* dans ses boutiques avant de se lancer plus concrètement dans l'édition de romans de chevalerie dont il avait pu mesurer le succès.

Son édition du *Lancelot* est dédiée au roi Charles VIII, qui a largement influencé la production éditoriale du libraire entre 1491 et 1498⁶⁹. En effet, certaines éditions étaient des

⁶⁶ Voir l'appendice VI (« Printers employed by Anthoine Vérard ») de l'ouvrage de Mary Beth Winn, *op. cit.*, p. 486-489.

⁶⁷ Cedric Pickford, « Antoine Vérard éditeur du *Tristan* et du *Lancelot* », *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, Institut de français, Université de Haute Bretagne, 1980, t. I, p. 284-285 : « Nous avons déjà vu que l'année suivante Vérard et Jean le Bourgeois collaborèrent pour donner la première édition du *Tristan*, dont quelques exemplaires ne portent pas le nom de Vérard. Pour le financement de la composition d'un grand texte tel le *Lancelot*, pour en assurer la vente, il faut plus qu'un imprimeur de Paris aidé par un imprimeur qui fait ses débuts en province, il faut un éditeur, ou marchand-libraire. Du Pré connaissait déjà Vérard et nous savons que l'année suivante Jean le Bourgeois a lui aussi, au moins en partie, travaillé pour Vérard. Il ne semble donc pas impossible que Vérard soit intéressé dans l'édition du *Lancelot* et qu'il soit, en effet, l'éditeur anonyme de cette première édition ».

⁶⁸ Il n'a cependant publié qu'un seul roman antique (*Recueil des histoires troyennes*, vers 1494). Voir les recensements de Mary Beth Winn, *op. cit.*, p. 547-551 et Richard Cooper, *op. cit.*, p. 193-238.

⁶⁹ Sur les relations entre Vérard et Charles VIII, voir Mary Beth Winn, *op. cit.*, p. 104-123.

commandes royales pour lesquelles Vérard était associé aux auteurs et aux clercs préférés du roi. Mais le libraire a également anticipé les désirs de son mécène en choisissant d'imprimer des textes qu'il aimait, pour les lui offrir : les documents notariés révèlent qu'il en était toujours largement rétribué. Ainsi cette édition du *Lancelot*, composée de trois grands in-2 sur vélin luxueusement décorés, a été offerte au roi⁷⁰. Le colophon du premier volume porte la date du 1^{er} juillet 1494, le second ne porte pas de date et le troisième celle du 30 avril 1494. Cedric Pickford pense que les trois volumes ont dû être imprimés simultanément sur trois presses différentes au moins. Il relève aussi la caractéristique de « faux-semblant » de riches manuscrits enluminés qui domine dans cette édition (réglures à encre rouge, miniatures, titres de chapitres en manchette etc.)⁷¹. On rencontre cette fois une page de titre, encore relativement primitive, sans adresse ni date d'impression (figure 3). Le titre est inscrit au centre du feuillet en gros caractères et commence par une initiale décorée d'arabesques et du profil d'un personnage. Celle-ci varie d'ailleurs d'un exemplaire à l'autre. Notons une simplification du titre par rapport à l'édition précédente : *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, qui est repris avec *second* et *tiers* pour les deux autres volumes. Antoine Vérard choisit donc de resserrer son propos sur le héros seul, dans la tradition des proses manuscrites dont il imite la mise en page⁷². À la suite de Cedric Pickford, Mary Beth Winn a donné une description de cette édition. Après la page de titre, le vol. I s'ouvre sur un feuillet comportant une miniature en pleine page⁷³ représentant un combat de chevaliers (figure 4). Le roi Charles VIII est assis dans une galerie supérieure à gauche de l'image et tend la main pour recevoir un livre du libraire

⁷⁰ L'exemplaire que nous décrivons est le suivant, d'après l'ouvrage de Mary Beth Winn : BNF Vélin 614. Pour elle, un autre exemplaire, le BNF Vélin 616, a également dû être réalisé pour Charles VIII (la critique en a souvent attribué la dédicace à Louis XII lorsqu'il était duc d'Orléans, ce qui ne tient pas compte de la référence aux campagnes d'Italie dans la miniature décrite ci-après). Il apparaît cependant moins luxueux (il ne possède pas le feuillet contenant la dédicace en acrostiche que nous décrirons) et s'ouvre sur un bois peint en pleine page présentant le roi en armure devant son cheval et tourné vers Vérard qui, un genou à terre, lui offre un livre aux couleurs des armes royales. À l'arrière-plan, un cortège de soldats à cheval portant les bannières du roi semble prêt pour la bataille. Mary Beth Winn voit ici une référence aux campagnes d'Italie qui commencèrent en 1494 et formule plusieurs hypothèses sur l'existence mystérieuse de ce second exemplaire : soit comme ballon d'essai à une édition plus luxueuse encore, soit comme livre de voyage, la version plus luxueuse étant alors réservée à la conservation dans la bibliothèque royale (*op. cit.*, p. 305-307).

⁷¹ « Les volumes que nous avons examinés sont des impressions spéciales faites pour ressembler autant que possible à des manuscrits. Les pages de vélin portent des réglures en encre rouge, exécutées avant l'impression. La composition est légèrement adaptée par la suppression des gravures et des titres des chapitres, et dans les espaces ainsi disponibles, on a exécuté de très belles miniatures dans le style parisien de la fin du XV^e siècle, et comportant des éléments bien à jour, tels les deux canons que l'on voit au siège de la Joyeuse Garde (vol. III, f. ccr, col. i). Ensuite, les titres des chapitres sont transcrits en manchette à côté des miniatures d'après la table imprimée au début du volume, mais avec quelques petites variantes stylistiques (p. e. "château de triblé" de la table devient "chastel de triblé" et "de son filz Lancelot" [table] devient "de Lancelot son filz") ». Voir Cédric Pickford, *op. cit.*, p. 281-282.

⁷² Le titre *Lancelot* était aussi parfois donné dans les manuscrits contenant le cycle complet du *Lancelot-Graal* (par exemple le manuscrit de Bonn S 526 dans sa formule conclusive).

⁷³ Reproduit dans l'ouvrage de Mary Beth Winn, *op. cit.*, p. 311. Pour la description de l'édition voir p. 295-313.

Antoine Vérard. Une seconde galerie est représentée à droite de l'image et montre des courtisans qui observent le combat. Cinq premiers vers d'un prologue initial en acrostiche sur « Charles De Vallois Roy De France Huitieme Du Nom » figurent sous la miniature. La suite est donnée au recto du feuillet. La miniature et le poème sont insérés dans un cadre fastueusement décoré de fleurs, d'oiseaux, de dragons et de fleurs de lys compartimentés dans des espaces triangulaires. Un couple d'anges soutient les armes royales, trois fleurs de lys surmontées d'une couronne, au bas du recto de ce feuillet. Mary Beth Winn souligne qu'il s'agit du seul exemplaire du *Lancelot* et de la seule édition parmi toutes celles destinées à Charles VIII comportant un double prologue avec poème en acrostiche (puisque le prologue en vers est suivi, comme nous le verrons, d'une reprise partielle du prologue de 1488 mais dédié à Charles VIII). Ce feuillet unique étant absent de tous les autres exemplaires, on comprend avec quel soin et quel investissement Antoine Vérard a conçu cette édition. Toujours selon Mary Beth Winn, cette miniature ainsi qu'une seconde de la même taille, de même que 129 plus petites dans ce premier volume, seraient l'œuvre du peintre Maître de Jacques de Besançon, avec lequel Vérard avait l'habitude de travailler. Les miniatures des vol. II et III, beaucoup moins luxueux que le premier, n'ont pas été réalisées par le même artiste mais présentent un style rouennais⁷⁴. On peut ainsi imaginer que Vérard, par souci logistique et économique, a fait imprimer ces volumes chez un imprimeur de la même ville que celle de son enlumineur, peut-être Jean Le Bourgeois, avec qui il avait déjà collaboré pour son édition *princeps* du *Tristan*. Cependant aucun nom d'imprimeur n'est donné pour ce groupe d'exemplaires du *Lancelot*.

Au-delà de leurs styles picturaux variés, les exemplaires s'opposent dans leurs présentations, leurs illustrations, leurs nombres de lignes à la colonne, leurs adresses⁷⁵ et leurs supports (vélins ou papiers) mais présentent tous la même date d'impression et le même prologue en prose dédié à Charles VIII. Pour Cedric Pickford, la permanence de ces deux derniers éléments a un but commercial⁷⁶. De manière générale, on constate une évolution déclinante dans le soin apporté par Vérard au fil des exemplaires et des éditions du *Lancelot*. Dans les copies sur vélin réservées à de riches acheteurs, les miniatures sont remplacées par des bois

⁷⁴ *Ibid.*, p. 302-303.

⁷⁵ À la suite de Brian Woledge, Cedric Pickford fait remarquer un changement d'adresse selon les exemplaires, d'abord « sus le pont Nostre Dame », puis « a Paris devant la rue neufve Nostre Dame ». Sachant que le pont Notre Dame s'est effondré en automne 1499, les exemplaires publiés sous la seconde adresse sont postérieurs à cette date, bien qu'ils affichent l'année 1494 (la critique les date de 1505).

⁷⁶ Voir Cedric Pickford, *op. cit.*, p. 283: « Ce prologue se trouve dans tous les *Lancelot* de Vérard que nous avons examinés. Il sert de publicité pour encourager les acheteurs à croire qu'ils avaient acquis un texte identique à celui qui ornait la bibliothèque du roi Charles VIII. Ce monarque étant décédé par la suite d'un accident souffert à Amboise en 1498, la valeur publicitaire de son nom se trouva fort réduite à partir de cette date, et c'est là la meilleure raison pour conserver la mention 1494 dans des éditions publiées après 1499 ».

standards, utilisés par Vérard dans d'autres éditions⁷⁷ mais peints à la main et comportant parfois des modifications selon l'identité du destinataire⁷⁸. Les copies sur papier les conservent comme simples bois et font disparaître les archaïsmes rappelant les manuscrits de luxe. L'observation d'une copie sur papier⁷⁹ permet cependant de noter la présence d'un soin particulier apporté à la présentation matérielle, au découpage et au prologue par rapport à l'édition de 1488. Quant au texte propre, il reproduit très fidèlement l'édition *princeps*, en y apportant toutefois quelques menues corrections linguistiques et stylistiques, s'il est besoin, pour une meilleure compréhension du lecteur.⁸⁰ La division en cinq grandes parties a disparu si l'on se reporte à la table des rubriques, le roman nécessitant maintenant trois volumes. Le chapitrage est considérablement développé, décomposant en deux ou trois chapitres parfois ce qui auparavant n'en constituait qu'un seul. Le chapitre premier du vol. I de l'édition de 1488 correspond par exemple aux trois premiers chapitres dans l'édition de Vérard, dont les rubriques sont reformulées et simplifiées. Au premier chapitre de la version de 1488, on lit « et tant dura celle guer que le roi claudas les desherita de toutes leurs terres » (f. aa1 r^o), là où Vérard simplifie en : « tant qu'il les desherita de leurs terres » (f. xxx r^o)⁸¹. La division de la matière narrative à l'intérieur des chapitres (les paragraphes) est cependant conservée la plupart du temps, sans être systématique, pour constituer alors de nouveaux chapitres :

Édition *princeps* de 1488 (vol. I) :

Comme la dame du lac bailla a lancelet ung maistre pour l'eistruire comme a lui appartenoit. [chapitre] ix
Comme la roynbe helaine alloit chacun jour faire son deul au lieu ou son seigneur mourut et de la elle s'en alloit au lac ou elle avait perdu son filz lancelet. [chapitre] x

Comme la dame du lac envoya sa demoiselle a la court du roy boort que claudas detenoit en prison. Et comme la demoiselle mua les deux enfans en semblance de deux leviers / et les amena a sa dame avec leur cousin lancelet. [chapitre] xi

Édition de Vérard (vol. I) :

⁷⁷ Comme le bois qui ouvre le prologue et présente un roi assis sur son trône, entouré de courtisans, qui semble accorder une faveur à un prisonnier venu le solliciter. On le trouve à l'origine dans le *Josephus de la bataille judaïque* (1492), où il représente Néron et Vespasien, puis dans *Le Miroir historial* (1495-1496). Voir la reproduction présente dans l'ouvrage de Mary Beth Winn, *op. cit.*, p. 356. On se souvient que dans l'exemplaire BNF Vélin 616, cet emplacement était occupé par la miniature représentant Vérard et le roi en armure. Dans l'exemplaire BNF Vélin 614, Vérard et le roi ayant déjà été représentés dans le fameux feuillet unique possédant l'acrostiche, la miniature qui ouvre le prologue présente les chevaliers de la Table ronde debout en armure entourant la table (lisible en ligne sur le site des expositions de la BNF à l'adresse: http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/vel_614_003.htm).

⁷⁸ Une copie sur vélin conservée à Turin montre le même bois décrit dans la note 76, mais dont la figure du prisonnier a été effacée, concentrant ainsi l'attention sur le roi situé au centre de l'image. Une autre conservée à Vienne transforme le groupe de courtisans en armée de chevaliers (voir Mary Beth Winn, *op. cit.*, p. 305).

⁷⁹ Édition de 1505, disponible sur Gallica, exemplaire Ars. Rés. FOL-BL-923.

⁸⁰ Cette pratique étant habituelle chez les éditeurs, il nous semble inutile d'en produire un catalogue d'exemples qui n'apporterait rien de pertinent à notre analyse.

⁸¹ On note dès le titre des variantes orthographiques pour les noms de personnages (« boort de gauues » pour la version de 1488 ; « boort de gannes » pour celle de Vérard) ou des erreurs de lecture (« claudas de la terre deserte » en 1488 ; « claudas de la terre d'escosse » chez Vérard) qui n'apparaissent plus dans le texte. Dès que des modifications sont opérées, des erreurs de cet ordre ont tendance à être introduites.

Comment la dame du lac bailla aancelot ung maistre pour l'instruyre comme il appartenoit a filz de roy. feuillet xiiii
 Comment la royne helaine alloit faire chascun jour son dueil au lieu ou son seigneur mourut / et de la alloit au lac ou elle perdit son filz. feuillet xvii
 Comment le bon religieux qui avoit dit nouvelles a la royne helaine de son filzancelot print congé de elle et s'en vint au Roy Artus en la grant bretagne. feuillet xviii
 Comment la dame du lac envoya sa demoiselle a la court du roi Claudas pour delivrer les deux enfans au roy boort que claudas tenoit en prison. feuillet xix
 Comment farien seneschal du Roy claudas par le commandement de son seigneur alla querir en prison les deux filz au roy de gannes. feuillet xxi
 Comment les deux enfans au roy de gannes blesserent le roy claudas et occirent dorin son filz / et comment la demoiselle du lac les emmena en semblence de levriers. feuillet xxi

On retrouve le caractère stéréotypé qui caractérise les rubriques au XV^e et au XVI^e siècle avec la formule « Comment ». La refonte de l'édition Vérard subdivise ici trois chapitres initiaux en six. Le chapitre IX de l'édition *princeps* est conservé tel quel avec une précision dans la rubrique pour une meilleure compréhension du lecteur (« comme il appartenoit a filz de roy »). Puis le chapitre X, dont la rubrique se concentrait uniquement sur le deuil de la reine Hélène, est subdivisé en deux avec l'ajout d'une rubrique sur le bon religieux et son départ vers la cour du roi Arthur. Quant au chapitre XI de l'édition *princeps*, il est scindé en trois chapitres et présente différents procédés : la récupération, pour les nouvelles rubriques, de fragments du titre initial (« Comment la dame du lac envoya sa demoiselle a la court » ; « les emmena en semblence de levriers ») ; le développement ou la simplification de l'ancienne rubrique (« a la court du roi Claudas pour delivrer les deux enfans au roy boort que claudas tenoit en prison » ; « comment la demoiselle du lac les emmena en semblence de levriers ») ; et l'insertion d'une nouvelle rubrique portant sur une péripétie négligée par la source (« Comment farien seneschal du Roy claudas par le commandement de son seigneur alla querir en prison les deux filz au roy de gannes » ; « Comment les deux enfans au roy de gannes blesserent le roy claudas et occirent dorin son filz »).

On dénombre 149 chapitres pour le volume I, 131 pour le II et 171 pour le III, donc un total de 451 chapitres contre 186 pour l'édition de 1488. La table, qui ne fait pas apparaître le caractère compilatoire de la source⁸², renvoie à des numéros de feuillets et non plus de chapitres comme dans l'édition *princeps*. De plus, c'est l'objet-livre lui-même qui structure à présent la narration. Le premier volume conserve la division de la première partie de 1488 et va jusqu'à la mort de Galehaut. Le second volume s'arrête lorsque Lancelot combat Bohort au « Tertre Desvoyé » et libère les compagnons de la Table ronde. Le troisième termine les aventures de Lancelot et enchaîne sur la *Queste* et la *Mort Artu*. Vérard se conforme au nouveau titre du livre

⁸² « Cy commence la table du premier volume de la table ronde deancelot du lac » ; « Cy commence la table du second volume de la table ronde [...] » ; « Cy commence la table du troiziesme volume de la table ronde deancelot du lac ».

et fond les aventures de Lancelot avec celles des deux derniers textes du cycle du *Lancelot-Graal*. Cette volonté du libraire se confirme encore si l'on compare le prologue de 1488 avec celui de Vérard qui, comme nous le verrons, supprime la référence au travail de compilation. Dans la zone textuelle cependant, les changements de parties pour la *Queste* et la *Mort Artu* sont tout de même marqués, peut-être sous l'influence de l'édition *princeps* partiellement reproduite. Ainsi dans le vol. III sont annoncés successivement « Cy fine la tierce partie du livreancelot du lac et autrement dicte la table ronde » (f. xciiii r^o) et « Ci fine la quastrieme partie cestuy livre en laquelle est faicte mencion de la conqueste du saint graal mise a fin par le vaillant chevalier galaad filz de lanceLOT du lac et de la fille au roy perles » (f. c.lxv r^o). Mais la césure n'est pas aussi franche que dans la version de 1488 qui mentionnait la *Queste* et la *Mort Artu* dans deux rubriques successives (l'une conclusive de la partie précédente, l'autre introductive de la nouvelle partie). Notons que la démarcation entre la deuxième et la troisième partie de la version de 1488 (qui correspond, dans l'édition *princeps*, au passage du vol. I au vol. II) disparaît dans le texte (au cours du vol. II de 1494) puisqu'un nouveau découpage est proposé par Vérard. Les titres courants de ce troisième volume révèlent aussi une confusion par rapport au caractère compilatoire de la source. Ils annoncent, pour la fin des aventures de Lancelot : « La tierce partie » (verso) et « De lanceLOT » / « De lanceLOT du lac » (recto) ; pour la partie qui reprend la *Queste* : « la tierce partie » / « la derreniere partie » (verso) et « De lanceLOT » / « De lanceLOT du lac » / « Du saint graal » / « De la table ronde » (recto) ; pour la partie qui reprend la *Mort Artu* : « la derreniere partie » (verso) et « De lanceLOT » / « De lanceLOT du lac » / « Du saint graal » / « De la table ronde » (recto). Dans les deux premiers livres, ils sont plus constants : « La premiere partie » et « la seconde partie », « De lanceLOT » ou « De lanceLOT du lac ». De manière générale, le passage à trois volumes permet d'obtenir un texte plus aéré, qui comporte plus de bois gravés et des initiales plus soignées, le tout étant particulièrement attrayant pour l'acquéreur potentiel d'un exemplaire à l'allure royale. Enfin, fait notoire et révélateur du statut auctorial que s'octroie souvent Vérard, la mention à Gautier Map est supprimée. Le libraire est en effet particulièrement connu pour avoir rédigé lui-même les prologues de ses éditions, bien qu'il ait fait travailler des remanieurs pour corriger et moderniser les textes. De plus, comme on l'a vu, il se fait fréquemment représenter sur des miniatures dans lesquelles on le voit offrir le livre imprimé à son patron, de la même manière que le poète médiéval remettant le manuscrit à son seigneur. La figure du remanieur disparaît ainsi derrière celle, toute-puissante, de l'éditeur. Une nouvelle figure auctoriale intègre l'œuvre dans le passage du manuscrit à l'imprimé.

Les bois gravés utilisés dans l'exemplaire que nous analysons sont au nombre de 11 dans le volume I, 9 dans le II et 8 dans le III. Ils sont toujours placés après une rubrique et occupent les trois quart d'un feuillet, au-dessus de six lignes restantes qui commencent le chapitre. Certains sont réemployés plusieurs fois d'un volume à l'autre ou apparaissent même deux fois dans un même volume. Il s'agit donc, comme nous l'avons dit, de bois standards, utilisés d'abord par Vérard dans les copies sur vélin où ils étaient peints à la main. L'observation des bois du volume I permet de se faire une idée de leur utilisation. Ils représentent en majorité l'univers chevaleresque (scènes de combat, de duels, de joutes) mais aussi des personnages, roi, reine, chevalier, dame ou demoiselle, dans un environnement curial. Rappelons qu'à l'origine, la rubrique a une fonction de légende par rapport à l'image. Toutes deux partagent alors un lien étroit, avant de s'émanciper l'une de l'autre. L'illustration peut alors représenter une scène du chapitre, absente de la rubrique, voire même anticiper une péripétie beaucoup plus éloignée dans la narration. Dans les imprimés, elle se limite souvent, par les scènes typiques qu'elle représente, à sa fonction générique sans que l'on puisse établir un rapport direct avec la rubrique ou l'histoire. Dans notre édition cependant, plusieurs bois gravés témoignent encore d'une certaine attention à la rubrique et au contenu du chapitre, même s'ils n'ont pas été spécifiquement fabriqués pour eux. La rubrique suivante : « Comment Lancelot du lac conquist vaillamment par sa force et prouesse le chasteau de la douloureuse garde que nul autre ne pavoit conquerre »⁸³ est ainsi suivie d'un bois représentant, dans un décor de château fort, un chevalier joutant contre un autre, entourés de deux groupes de guerriers positionnés sur deux niveaux du château et devant deux portes. Le texte raconte ensuite que Lancelot doit affronter des dizaines de chevaliers pour pénétrer à l'intérieur de la douloureuse garde. L'enceinte présente une double muraille, dont chaque mur est protégé par une porte, et chaque porte par dix chevaliers. L'image est donc ici en parfaite cohérence avec la rubrique et le texte du chapitre, on peut imaginer qu'elle leur était spécifiquement destinée à l'origine⁸⁴. Ailleurs, la cohérence semble présente au premier coup d'œil mais les bois contiennent des détails (parfois grattés dans les éditions plus luxueuses) prouvant l'utilisation, par l'éditeur, du procédé de réemploi. C'est le cas de la rubrique « Comment les barons du royaume de logres voulurent eslire monseigneur gauvain pour estre leur roy. Et comment ils sceurent que le roy artus estoit en camelide et qu'il convenoit qu'ilz feussent tous a colebre le jour de l'ascension », dont le bois représente deux personnages

⁸³ Vol. I, f. liiii r^o-v^o.

⁸⁴ Une autre illustration suit cet exemple : la rubrique « Comment le roy artus tint sa court en la cite de londre a grant honneur. Et comment messire gauvain fut emporte par Karados de la douloureuse tour » est suivie d'un bois représentant un roi entouré de ses courtisans assis autour d'une table ronde (vol. I, f. cc.vi r^o-v^o).

portant couronne, entourés de courtisans (or, Gauvain n'est pas roi)⁸⁵. De même, la rubrique « Comment la dame de roestoc vint a la court du roy artus pour scavoir nouvelles du chevalier qui avoit gaignée la bataille contre segurades » est suivie d'un bois illustrant un roi et une reine entourés de courtisans et de chevaliers, se promenant devant une ville fortifiée (là encore, il ne peut s'agir de la dame de roestoc qui n'est pas reine)⁸⁶. D'autres bois ne présentent que très peu de cohérence avec le texte. La rubrique « Comment le seigneur de l'estroite marche et synades rencontrerent hector des mares lequel alloit combattre contre le mary de la belle helaine qui se disoit estre meilleur chevalier que sa femme n'estoit belle Dame » précède un bois présentant une dame à cheval, escortée par un chevalier⁸⁷. Un autre cas est encore plus frappant : la rubrique « Comment les clerks de la grant bretagne dirent a gallehault la signifiante de ses songes. Et comment gallehault congneut que il n'avoit plus a vivre que troys ans »⁸⁸ est illustrée par un roi, entouré de ses courtisans, discutant avec l'un d'eux devant des remparts en construction et plusieurs ouvriers. Plus rarement, le bois gravé représente une scène antérieure, comme pour la rubrique « Comment apres ce que le chevalier qui avoit gaigné le tournoyement de encontre le roy de oultre les marches s'en fut allé. Le roy artus et la royne genievre sen partirent pour aller en leur pays. »⁸⁹, qui est suivie par l'illustration d'une bataille (et non d'un tournoi ce qui accentue encore l'incohérence). On trouve aussi un bois (figure 5) vraisemblablement choisi pour un détail sanglant qu'il représente, figurant dans le chapitre mais pas dans la rubrique (« Comment Lancelot occist karados et delivra messire gauvain et les autres prisonniers et mist le chasteau de la douloureuse tour en l'obeyssance du roy artus »). Celui-ci présente, à droite, devant un château, une dame et un chevalier tenant dans sa main une tête humaine. À gauche, on peut observer un personnage agenouillé remettant une clé à un roi⁹⁰. La scène est parfaitement cohérente avec l'épisode, puisque Lancelot délivrera bien la dame du château et finira par trancher la tête de Karados qu'il offrira, agenouillé, au roi Arthur. On a donc ici la révélation anticipée d'un détail bien précis du chapitre et l'annulation typique de l'effet de suspense. Mais à y regarder de plus près, l'illustration présente des éléments qui semblent prélevés du texte (la tête humaine, le personnage agenouillé devant son roi) sans qu'il y ait totale adéquation (le roi se voit remettre une clé et non la tête). Ainsi, on voit bien que le traitement de l'image offre à la fois la possibilité d'une lecture horizontale, avec plus ou moins

⁸⁵ Vol. I, f. c.lxxxix v^o - cxc r^o.

⁸⁶ Vol. I, f. c.xv v^o - c. xi r^o.

⁸⁷ Vol. I, f. c.xlvii v^o - c.xlviii r^o.

⁸⁸ Vol. I, f. c.lxxiii v^o - c.lxxv r^o.

⁸⁹ Vol. I, f. lxvi v^o - lxvii r^o.

⁹⁰ Vol. I, f. ccxxxvii v^o - ccxxxviii r^o.

de cohérence, mais également celle d'une lecture verticale. Des éléments typiques de l'univers chevaleresque (personnages, objets, lieux, gestes) sont disséminés dans les illustrations qui accompagnent l'œuvre. Elles trouvent des échos immédiats dans le texte, les rubriques, les autres bois, et plus rétrospectivement dans les autres romans de chevalerie et dans l'imaginaire du lecteur. Une cohérence directe entre bois/rubrique/chapitre n'est donc pas forcément nécessaire. L'image contribue à créer un cadre générique reconnaissable par l'amateur de ces romans.

Le double prologue de Vérard, qui reprend celui de l'édition de 1488 tout en y apportant des modifications notoires a été analysé à plusieurs reprises⁹¹. Le prologue en vers et en acrostiche, présent dans l'édition unique offerte à Charles VIII et commentée précédemment, est le seul exemple de ce type dans toute la production éditoriale de Vérard. Il dresse un parallèle entre les qualités du roi et celles des chevaliers de la Table ronde et montre les bénéfices d'une telle lecture pour un souverain qui se doit de posséder des valeurs comme l'honneur, la justice, la vérité et le goût des armes. Le prologue en prose commence par une dédicace inédite au roi, dans laquelle Vérard met en valeur l'intimité qu'il partage avec son souverain (« je vostre treshumble et tresobeissant serviteur à l'honneur et louenge de vous, mon tresredoubté et souverain seigneur, chief de toute noblesse et chevalerie [...] »)⁹² et les enjeux de son édition qui s'inscrit dans un didactisme moral et chevaleresque tout en offrant de la « recreation », un *topos* qui n'était pas mentionné dans le prologue de 1488 et qui va s'imposer dans les paratextes postérieurs des éditions de cette littérature chevaleresque⁹³. La suite reprend mot à mot des passages du précédent prologue et conserve les *topoi* de la prétention à la vérité historique, du didactisme, de la mise en mémoire des hauts faits passés ainsi que la référence au public visé (« tous jeunes nobles desireux de vertu et de honneur »). Les passages sur le travail de compilation, la revendication du remanieur en tant qu'« historiographe » ainsi que le *topos* de la modestie de l'auteur/translateur ont totalement disparu, ce qui est la conséquence logique d'un déplacement de l'instance du « je » de la figure du remanieur vers celle du libraire (« je vostre treshumble et tresobeissant serviteur »). Enfin, la contradiction proposant un Lancelot aux « legieretez ou follies mondaines » comme modèle est également supprimée puisqu'elle contredit le didactisme moral de l'ouvrage. En somme, le prologue est allégé dans son contenu,

⁹¹ Voir Mary Beth Winn, *op. cit.*, p. 299-301; et pour une mise en parallèle des prologues de 1488 et 1494, voir p. 307-310, ainsi que l'analyse de Jane Taylor, « Antiquarian Arthur : Publishing the Round Table in Sixteenth-Century France », *op. cit.*, p. 127-142.

⁹² Intimité que l'on retrouve dans les miniatures le représentant offrant un livre à son mécène, déjà mentionnées (voir leur analyse par Jane Taylor, *ibid.*, p. 138).

⁹³ Voir Nicole Cazauran, « Les romans de chevalerie en France entre exemple et recreation », *op. cit.*, p. 29-48.

supprime des développements inutiles⁹⁴, et déplace le statut auctorial depuis le compilateur jusqu'au libraire.

En réadaptant la version de 1488, Antoine Vérard, fort de son expérience éditoriale et de son titre de libraire royal, donne à l'édition renaissante de ce roman arthurien ses lettres de noblesse. Elle devient le texte de référence pour des décennies, d'abord à Paris chez les éditeurs postérieurs, mais aussi jusqu'à Lyon chez Benoît Rigaud en 1591, qui en reprend la composition en trois livres.

Le temps des réimpressions

Une dizaine d'années après l'édition de Vérard, les Le Noir, le père (en 1513 et 1520) puis le fils (s. d. et 1533 en collaboration avec Jean Petit), réimpriment le texte sous une forme presque identique⁹⁵. Rappelons que la moitié de la production de Michel Le Noir représente des rééditions, que Vérard a collaboré avec lui à deux reprises au cours de sa période d'exercice⁹⁶, que Philippe Le Noir a repris l'atelier à la mort de son père en 1520, dont il a continué à faire fructifier la fortune, et que la collaboration avec Jean Petit n'a rien d'étonnant, celui-ci ayant très souvent travaillé avec son père⁹⁷, y compris pour le *Lancelot*⁹⁸. Le format est toujours celui de l'in-2, plus adapté à l'ampleur du texte à imprimer, et le titre est conservé. Dans l'édition de 1513, la page de titre indique la date d'impression et remédie ainsi, avec la présence de la marque de l'imprimeur à la fin des volumes, à l'absence de colophon⁹⁹. L'imprimeur-libraire utilise de grandes initiales standards pour ses pages de titre, ornementées de personnages réels

⁹⁴ Par exemple celui de la parabole du laboureur qui est développée dans la version de 1488 après le passage suivant : « C'est à entendre que nous devons imiter les vertus et bonnes œuvres, fuir et éviter les vices ». Le prologue de Vérard supprime l'exkursus.

⁹⁵ Nous avons étudié les éditions de 1513 (Bibliothèque municipale de Dijon, 20553, voll. II et III), 1520 (Bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence, C.4183, voll. I, II, III) et 1533 qui présente les trois volumes reliés en un seul (Paris, Petit Palais, Musée des beaux-arts, LDUT448).

⁹⁶ Voir Florine Stankiewicz, *Répertoire de l'imprimeur Michel Le Noir. L'EAD au service du livre ancien*, Mémoire d'étude pour le diplôme de Conservateur des bibliothèques, Lyon, Université de Lyon, 2010, p. 51 (en ligne à l'adresse : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48442-repertoire-de-l-imprimeur-michel-le-noir.pdf>), qui a consacré un mémoire à la famille Le Noir. Michel Le Noir s'est donc peut-être procuré un exemplaire du *Lancelot* auprès de Vérard pour sa première édition de 1513. Notons cependant que le dernier livre publié par Vérard date de 1512 et que celui-ci est décédé en 1514. Son fils Barthélémy lui a succédé en 1513 : voir la *Base des Éditions Parisiennes du XVI^e siècle* (BP16), <http://bp16.bnf.fr>, notice n° FRBNF13177099.

⁹⁷ Voir Florine Stankiewicz, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁸ Renouard indique une collaboration précoce avec Jean Petit en 1520 (<http://bp16.bnf.fr/ark:/12148/cb41877058f/>) mais cela ne nous a pas été confirmé par l'exemplaire de la Bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence (voir note suivante).

⁹⁹ L'exemplaire de la Bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence est daté, sur la page de titre, de 1520. Le colophon et les dernières pages, sont manquants et recopiés à la main. Le nom de Philippe Le Noir y est mentionné. Il semble donc que dès 1520, Philippe le Noir a déjà publié ce texte, mais que certains exemplaires l'ont encore été sous le nom de son père et dans une collaboration précoce avec Jean Petit.

ou imaginaires, qui pourraient avoir une fonction générique et permettre au lecteur de se faire une idée du contenu du livre. Dans le vol. III de 1513 par exemple (figure 6), l'initiale historiée comporte la figure d'un roi, d'une dame et d'un personnage aux grandes oreilles, peut-être un fou, que l'on retrouve sur les initiales historiées d'autres éditions de textes de chevalerie¹⁰⁰. Le même prologue, toujours dédié à Charles VIII, tient à présent sur une page, sans être introduit par un bois gravé. Il semblerait que la référence au public aristocratique reste un argument commercial, même quinze ans après la mort du protecteur de Vérard. L'imprimeur-libraire ne semble pas gêné par le « je » auctorial revendiqué par Antoine Vérard. Il reprend le prologue tel quel de sorte qu'il s'attribue à son tour ce statut, ce qu'il avait déjà fait pour l'édition du *Temple d'honneur et de vertus* de Jean Lemaire de Belges, imprimé, avec l'accord de l'auteur, d'abord au début de l'année 1504 par Vérard (dont le nom apparaît dans une épître dédicatoire), puis repris la même année sans autorisation par Michel Le Noir qui y substitue, au même endroit, son propre nom. Mais aucun document n'indique que cela a pu gêner Antoine Vérard, qui connaissait et pratiquait lui aussi ce genre de manœuvres. Rappelons que Michel Le Noir est connu pour sa malhonnêteté à l'égard des auteurs dont il publiait souvent les textes sans leur autorisation¹⁰¹. La table et son découpage sont également conservés. Michel Le Noir y ajoute à la suite, pour chaque volume, un « repertoyre pour assembler les cayers ». L'imprimeur-libraire anticipe déjà d'éventuelles rééditions ou impressions partielles, ce qui montre que le *Lancelot* ne se démode pas auprès des lecteurs. Les bois gravés sont standards, de plus petite taille qu'auparavant (une demi-page), présentant des scènes stéréotypées (combats de chevaliers, souverain assis sur son trône et entouré de courtisans etc.). Les initiales sont également propres aux éditions Le Noir mais ne présentent pas de grandes différences avec celles de Vérard. Le texte est fidèlement conservé, si ce n'est quelques variantes orthographiques, mais l'imprimeur-libraire ne lui accorde pas de refonte plus profonde ni d'investissement supplémentaire.

L'édition de 1533 se démarque curieusement des précédentes, même si les tables et le texte sont identiques¹⁰². Les pages de titre présentent un cadre somptueusement décoré de piliers et d'anges dévoilant les initiales et la marque de l'imprimeur Jean Petit, alors que le paratexte indique, pour le premier livre seulement, le nom de Philippe Le Noir et son association avec

¹⁰⁰ Par exemple dans l'édition du *Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche, texte allégorique publié par Michel Le Noir (voir <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86001605.r=michel+le+noir.langFR>). Vérard, on l'a vu, utilisait déjà ce type de matériel, les pages de titre des différents exemplaires de son *Lancelot* présentent des initiales décorées avec des profils de personnages (parfois un visage non identifiable, parfois celui d'un chevalier).

¹⁰¹ Voir Florine Stankiewicz, *op. cit.*, p. 56-57. Sur la malhonnêteté de Michel le Noir, voir les exemples de quatre affaires (*ibid.* p. 54-61).

¹⁰² Treize années séparent cette édition de la précédente, la dernière en date connue, ce qui explique tout de même en partie les grands changements que nous allons examiner.

« ung des deux relieurs jurez de l'université de Paris », la date d'impression et l'enseigne des Le Noir. Les initiales des titres reprennent curieusement le style de celles de Vérard et un seul bois gravé apparaît dans tout le volume, à la fin de la table du premier livre, celui utilisé dans la dernière édition de Vérard et que nous avons décrit précédemment en note (un roi assis sur son trône, entouré de courtisans, qui semble accorder une faveur à un prisonnier venu le solliciter). Aucun bois gravé utilisé par Le Noir père n'a été repris. De même, les « repertoyres pour assembler les cayers » ont été supprimés. Enfin, le prologue est totalement absent de cette dernière édition. Même si la dédicace à Charles VIII est largement dépassée et que le lectorat auquel s'adressait l'édition *princeps* et celle de Vérard a sans doute évolué, les *topoi* traditionnels constituent encore de solides arguments de vente et ils restent fréquents dans les prologues d'ouvrages similaires de l'époque. Mais les imprimeurs-libraires n'ont pas jugé utile de moderniser le prologue, et l'ont supprimé, peut-être pour libérer de l'espace. L'utilisation du bois gravé emprunté à Vérard, libraire royal et renommé (de même que les initiales des pages de titre), devait-elle apporter un certain prestige à cet imprimé, tout en palliant l'absence d'autres illustrations, peut-être par mesure d'économie ou de gain de place? Ce bois constituait-il mieux que tout autre un marqueur générique? Ce qui est sûr, c'est que cette édition, plus encore que les précédentes des Le Noir, n'a pas bénéficié d'un investissement conséquent.

Ainsi, même si les réimpressions montrent que le *Lancelot* devait encore connaître un certain succès, un déclin éditorial se profile à travers cette dernière impression de 1533, qui nécessite en plus une collaboration (peut-être présente dès 1520), la peur d'un échec commercial semblant planer. À Paris, le *Lancelot* disparaît alors pour très longtemps.

La refonte lyonnaise : une tentative de renouvellement

Il faudra attendre près de soixante ans pour que le *Lancelot* réapparaisse dans une autre ville, Lyon, à destination d'un public d'une autre génération, dont les goûts ont évolué. Si la parenté entre les éditions parisiennes est manifeste, avec l'édition lyonnaise s'impose une rupture du point de vue de la production comme de la réception¹⁰³.

Le grand in-2 en trois volumes de plusieurs centaines de pages chacun devient un petit in-8 de 166 pages, au prix beaucoup plus accessible. En effet, Benoît Rigaud, libraire de 1555

¹⁰³ Benoît Rigaud s'est indubitablement inspiré d'une version imprimée et non manuscrite du *Lancelot* mais aucun élément ne permet de savoir laquelle (on peut toutefois exclure l'édition *princeps* puisque son découpage en trois livres reprend, comme nous le verrons, celui instauré par Vérard).

à 1597, est particulièrement connu pour avoir développé le livre bon marché à Lyon¹⁰⁴. Le coût restreint de ses imprimés, généré par l'utilisation d'un format réduit, de textes souvent déjà édités, d'une qualité d'impression et de papier assez médiocre, implique également l'accès à un public plus élargi. Le *Lancelot* fait partie des trois textes arthuriens qu'il publie (le nom de l'imprimeur reste inconnu), après le *Nouveau Tristan* de Jean Maugin en 1577 et *La Devise des armes des chevaliers de la table ronde, lesquels estoient du temps du tres renommé et vertueux Artus, roy de la Grande-Bretaigne, avec la description de leurs armoiries* en 1590. Les chansons de geste et les romans d'aventures sont bien plus nombreux au sein de sa production éditoriale¹⁰⁵, ce qui laisse supposer qu'ils connaissaient aussi un succès plus important en cette fin de XVI^e siècle. Citons encore la grande entreprise de publication des *Amadis* par Benoît Rigaud (16 volumes in-16 de 1575 à 1576), sur laquelle nous reviendrons.

Le titre qu'il donne à son édition de *Lancelot* est inédit¹⁰⁶ :

Histoire contenant les grandes prouesses, vaillances, et heroiques faicts d'armes de Lancelot du Lac, chevalier de la Table ronde, divisée en trois livres, et mise en beau langage François. Avec briefs sommaires donnans au plus pres l'intelligence du tout, et une table des plus principales ou remarquables matieres y traictées.

Benoît Rigaud reprend le modèle du titre long utilisé dans l'édition *princeps* mais conserve la focalisation sur Lancelot introduite par Vérard. Il préfère le terme « histoire » à celui de « livre », qui constitue certainement pour lui un marqueur générique des « vieux romans »¹⁰⁷. Mais rappelons également que ce terme connaît une fortune nouvelle à partir de la moitié du XVI^e siècle, qui voit se développer le genre des « histoires tragiques ». Ces recueils de récits brefs sont marqués par le principe de la « bigarrure » qui caractérise aussi le champ narratif de cette époque avec des récits divers et variés qui deviennent de véritables laboratoires formels¹⁰⁸. Cette nouvelle connotation dans le titre ne contredit pas, on va le voir, le projet de Benoît

¹⁰⁴ Sur Benoît Rigaud, voir Henri Louis Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, op. cit., t. III, p. 175-471.

¹⁰⁵ Les romans de chevalerie représentent une part infime à l'intérieur de sa production générale estimée à 1500 titres environ. Mais l'éditeur en publie tout de même une cinquantaine entre 1572 et 1597, au moment de la dernière vague éditoriale du genre au XVI^e siècle (voir l'article de Francesco Montorsi, « La production éditoriale de Benoît Rigaud et son catalogue chevaleresque » *Carte Romanze*, 2/2, 2014, p. 371-392).

¹⁰⁶ Nos observations s'appuient sur l'édition conservée à la Bibliothèque Municipale de Dijon, cote 7813. Le prologue se trouve aux p. 3-4.

¹⁰⁷ On l'a dit, dès le XV^e siècle, les mots « livre » ou « hystoire » ont tendance à se substituer au mot « roman » dans les titres des récits chevaleresques. Les éditeurs du XVI^e siècle préfèrent, quant à eux, les termes « histoire » ou « chronique » (voir Françoise Viellard, « Qu'est-ce que le " roman de chevalerie " ? Préhistoire et histoire d'une formule », op. cit., p. 18-19).

¹⁰⁸ Voir précédemment, « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècles », note 118 et 119, p. 39.

Rigaud¹⁰⁹. Le libraire précise dès le titre la nature singulière de ce roman construit sur de « briefs sommaires donnans au plus pres l'intelligence du tout », comme pour séduire un lecteur impatient et ennuyé par de trop longs développements narratifs. Il suppose que ce lecteur devrait, par la même occasion, apprécier la présence d'une « table des plus principales ou remarquables matieres y traictées ». Par ailleurs, pour la première fois dans cet itinéraire éditorial, la traduction intralinguale est évoquée (« mise en beau langage François »). Elle constitue peut-être un argument commercial supplémentaire pour la promotion de la langue française, de même qu'un marqueur générique désignant les « vieux romans ». Le remanieur de l'édition *princeps*, on l'a vu, s'était positionné en tant que compilateur, et les imprimés suivants n'avaient jamais mentionné non plus le travail de traduction intralinguale qui caractérise, dans les paratextes (titres, privilèges et prologues), la plupart des éditions de romans médiévaux. Il est donc tout naturel que Benoît Rigaud, libraire et véritable homme d'affaires, ait remédié à ce manque. La page de titre contraste avec les autres éditions du libraire que nous aurons à examiner et qui proposent systématiquement un bois gravé génériquement marqué. Le titre du *Lancelot*, centré et en forme de cul-de-lampe, fait varier la taille des caractères. Il est suivi, après un espace, de la référence à la traduction intralinguale, puis après un nouvel espace, du sous-titre en italique ajouté par Rigaud (la référence au travail de synthétisation et à la table). Un blason est inséré ensuite, avant le nom du libraire et l'année d'impression au bas de la page. Il représente les trois bandes de gueules caractéristiques des armes du chevalier Lancelot, que l'on pouvait trouver dans l'armorial arthurien publié un an auparavant par Rigaud (*La Devise des armes des chevaliers de la table ronde, lesquels estoient du temps du tres renommé et vertueux Artus, roy de la Grande-Bretaigne, avec la description de leurs armoiries*, 1590). Ce choix iconographique surprenant et inédit chez le libraire s'inscrit donc dans la lignée de cette précédente impression. La référence au genre de l'armorial ne contredit pas non plus le mode de consommation particulier de l'objet-livre proposé ici par Rigaud, qui se veut avant tout consultatif et informatif comme nous allons le voir.

Un nouveau prologue se substitue à celui, trop démodé, qui remontait à 1494, soit à près d'un siècle. La dédicace à Charles VIII n'a plus grand intérêt, de même que les longs développements autour des *topoi* du didactisme moral et chevaleresque. Le terme même de « prologue » est remplacé par la rubrique « L'imprimeur au lecteur salut ». Benoît Rigaud

¹⁰⁹ Rappelons que parmi les diverses formes narratives qui voient le jour et sont en perpétuelle évolution à l'époque, l'histoire tragique, dont les thèmes restent traditionnels, constitue une forme intermédiaire, « passerelle entre récits brefs et récits longs, récits simples et récits complexes, nouvelles et romans » (Estelle Ziercher, (« Histoires tragiques et formes narratives au XVI^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 73, 2011, p. 18).

s'adresse directement à son lecteur qu'il appelle « Amy » et qui contraste clairement avec les « jeunes nobles desirieux de vertu et de honneur » des éditions précédentes. Il s'agit d'un public moins restreint et certainement plus populaire et plus modeste, attiré par le caractère bon marché des éditions de Rigaud. Mais également un public qui pourrait être influencé par la mauvaise réputation des romans de chevalerie qui s'est développée au cours du XVI^e siècle¹¹⁰ (« quoy qu'elle semble fabuleuse de prime face »; « lesquelles plusieurs blasment tant, les appellans songes vains¹¹¹ et inutiles forgez par hommes oisifs »). Après le choix du mot « histoire » pour son titre, il se montre donc très prudent dans le prologue en déployant une série d'arguments afin de contrer la caractéristique mensongère du texte qu'il imprime. Le *topos* du divertissement (« plaisante & pleine de toute recreation ») est mis en exergue grâce au parallèle avec les « miseres & calamitez si frequentes » de l'époque, à savoir les événements politiques et les guerres de religion¹¹². Celui de la réactualisation d'un texte oublié (« ie n'ay voulu permettre qu'elle demeurast ensevelie soubs un plus long silence, & obscurcie des tenebres d'oubly ») et la référence aux « Anciens » (« qui pour ceste cause ha esté appelée des Anciens le tesmoing des temps, la lumiere de la verité, la maistresse & le mirouer de la vie ») constituent des arguments favorables aux humanistes. La dichotomie médiévale *semblance/senefiance* (« tu en tires tellement le sens, que tu le rapportes, non au simple exterior de la matiere, mais à ce qui plus approche de la signification de ce qui t'y est proposé ») permet de rejoindre la réflexion allégorique. Et le didactisme n'est plus relatif au domaine chevaleresque, comme il incombait à un lecteur noble du début du XVI^e siècle, mais devient social, moral et politique (« plusieurs bons & profitables enseignemens, concernans tant la manière de bien converser les uns avec les autres, que les passions d'esprit, pertes d'Estat, & autres accidens, qui arrivent ordinairement aux humains »). Pour finir, il promet une suite au lecteur éventuellement séduit par cette première expérience (« avec promesse que si par cy apres quelque autre Histoire parviens

¹¹⁰ Rappelons que dès le Moyen Âge, la littérature narrative d'imagination en langue vulgaire est accusée de mensonge et de frivolité dans les prologues de ses détracteurs. Au XVI^e siècle, devant la vogue des imprimés de « vieux romans » de chevalerie, certains lettrés s'insurgent, comme Montaigne, Jodelle ou Amyot, leur reprochant leur propension au mensonge et l'aspect illusoire des exploits et des passions de leurs héros qui ne représentent rien d'autre que le péché sous toutes ses formes (voir précédemment, « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècles », p. 58-62).

¹¹¹ Cette expression rappelle la typologie de Jean Bodel lorsqu'il oppose la matière arthurienne (« Li conte de Bretagne si sont vain et plaisant ») aux chansons de geste, qui sont véridiques, et à la matière antique, qui est savante et didactique (*Jean Bodel, La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, op. cit., t. I, p. 2). Comme nous l'avons dit, la caractéristique mensongère des romans de chevalerie est une faiblesse dénoncée dès le Moyen Âge mais constitue paradoxalement un marqueur générique.

¹¹² Rappelons qu'à partir de 1562, les protestants prennent le pouvoir à Lyon pendant plus d'un an. On constate à cette même période un passage à vide dans les affaires de Benoît Rigaud, qui semble donc avoir directement souffert de ce contexte politique et religieux (voir le graphique de Francesco Montorsi sur le volume de production de Rigaud, op. cit., p. 375).

jusques à my, ie t'en feray part ») avant de donner le lieu et la date exacte d'impression (« De Lyon 21. De Fevrier, 1591 ») qui remédient à l'absence de colophon.

La composition en trois livres reprend celle originellement instaurée par Vérard¹¹³, mais le découpage interne de chaque volume est à nouveau inédit, ce qui se comprend dans l'entreprise de synthétisation extrême opérée par l'éditeur. Les pages marquant le début d'un livre sont décorées d'une frise surplombant le titre *L'Histoire de Lancelot du Lac, fils du Roy Ban de Benoic, Chevalier de la table ronde* et mentionnent le livre en question. Puis le texte vient immédiatement après, s'ouvrant sur une première rubrique (les rubriques ne sont pas numérotées mais un index en fin d'ouvrage permet des renvois) tandis que le contenu narratif commence par une grande initiale ornée. On note cependant l'absence totale de bois gravés. Cedric Pickford et Jane Taylor¹¹⁴ ont analysé certains « chapitres » (le terme n'apparaît pas dans le volume) et soulignent tous deux le style parataxique, le lexique limité de verbes fondés sur la vie chevaleresque, l'absence de dialogue, de description, de psychologie, d'émotion, des caractéristiques inadaptées pour une utilisation « classique », mais idéales pour une pratique référentielle, consultative et informative de la lecture. Ce qui nous amène à la présence d'une autre initiative de Benoît Rigaud, particulièrement innovante dans le cas d'une fiction, celle d'un véritable index (bien qu'il le nomme « table »), sur lequel il a déjà attiré l'attention dans son titre. Jane Taylor¹¹⁵ s'est penchée sur ce curieux outil mis à la disposition du lecteur, qui classe par ordre alphabétique et non par ordre chronologique divers épisodes en les renvoyant à des numéros de page. Son analyse établit qu'il ne s'agit pas d'une table des rubriques, celles-ci n'étant pas reprises à l'identique mais condensées à travers les diverses entrées de l'index. Elle relève également des exemples où l'entrée de l'index, pour un même « chapitre », se focalise sur un événement différent de celui annoncé par la rubrique¹¹⁶. En observant de plus près la manière dont est organisé l'index, une certaine logique se dégage au sein de la distribution des entrées, qui fonctionnent soit par noms de personnages, soit par thématiques récurrentes de l'univers chevaleresque. On trouve ainsi des entrées similaires, toutes commençant par les mots : « Advanture... », « Apparitions merveilleuses... », « Bataille... »,

¹¹³ Le premier livre va jusqu'à la mort de Galehaut, le second s'arrête après le combat au «Tertre Desvoyé» et la libération des compagnons de la Table ronde, et le troisième termine les aventures de Lancelot avant d'enchaîner sur la *Queste* et la *Mort Artu*.

¹¹⁴ Voir Jane Taylor, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France*, op. cit., p. 204-205, et Cedric Pickford, « Benoist Rigaud et le *Lancelot du Lac* de 1591 », *Mélanges Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. II, p. 908-909.

¹¹⁵ Selon Jane Taylor, il s'agit d'un cas unique pour un roman imprimé. Elle rappelle l'existence d'index dès le Moyen Âge, notamment dans les écrits liturgiques, et note qu'à l'époque de Rigaud, c'est uniquement dans les livres informatifs et référentiels que l'on trouve des index (op. cit., p. 206-211).

¹¹⁶ Jane Taylor conclut ainsi: « Rigaud's editors, in other words, have devised a careful, and separate, set of keys for the index entry, to do which they have had to nominalise, and condense, the information given by the text itself, and by the rubric within the text » (op. cit., p. 207-208).

« Combat... », « Deffaicte... », « Délivrance... », « Embusches... », « Enchantement... », « Mort... », « Secours... », « Siège... », « Tournoy... », « Victoire... », etc. Ces motifs font échos à ceux mis en exergue par l'illustration ou la rubrication, révélant encore une fois la possibilité d'une lecture verticale de l'œuvre. Le processus de synthétisation utilisé par Benoît Rigaud est donc poussé à l'extrême dans cet index où ce qui a déjà été réduit l'est encore une fois à un degré supérieur.

Afin de mieux cerner le travail de mise en texte, reprenons l'épisode de la Charrette et les trois péripéties (la lance enflammée, le gué interdit / le peigne de Guenièvre, le pont de l'épée) dont nous avons précédemment observé les différentes réécritures. L'épreuve de la lance enflammée est décrite de la manière suivante (en regard, la version de l'édition *princeps*) :

Version de l'édition <i>princeps</i>	Version de Benoît Rigaud
Et quant vint a minuit si commence a trembler toute la maison. Aprez y eut une si grant noise que de moult loing la pavoit l'en ouir. Et aprez leva ung si grant estourbeillon qu'il emporta la joncherie jusques vers les lates et les robes aussi. Et quant l'estorbeillon fut cessé si vint apre une si grande clarté qu'il sembla que toute la maison ardist. Et lors descent une lance devers le fest de la maison tout contreval. Cette lance estoit vermeil et le fer en estoit aussi vermeil et aussi rouge comme ung charbon ardent et flambe en sailloit rouge et ynde et longue aussi comme ung panonceau : et vient tout contreval bruyant aussi comme foudre et se fiert au lict Lancelot si durement que parmy le couverteur et parmy les draps et parmy la couste et parmy le feurre est ferue en terre plus de plain pié et demi. A tant lieve sus Lancelot et met la main a l'espée qui en son chevet estoit et quant il ne voit nully si fiert en la lance si durement que en deux pieces la fait voler puis esrache la piece qui au lit fu demouree si la jecte parmy la salle par maltalant puis il met ung manteau sur son col et s'en va par leans serchant par tout pour scavoir s'il pourroit trouver celui qui lance luy avoit jectée mais il ne treuve riens puis s'en revient en son lict et se est dedens couche et dit que honny soit comme couart et recreant qui la lance lui jecta quant il ne se veult monstrier a lui (vol. I, f. z.vii v°).	Lancelot y couche, sur la minuict le chasteau commença à trembler avec tonnerres et tempestes effroyables, une lance de feu bruyant comme foudre tombe sur le lict où estoit Lancelot et le perce de part en part, entrant en la terre un pied et demy, Lancelot se leve, coupe la lance, et cherche qui l'a jectée, mais il ne trouve rien. Il se recouche jusques au matin, que le nain le vint prendre [...] (p. 52).

Le procédé d'abrègement auquel Benoît Rigaud soumet le texte rationalise encore la péripétie, qui n'est plus introduite par une longue description des caractéristiques merveilleuses de la lance. De même la réaction de Lancelot, synthétisée à l'extrême, ne donne plus aucun détail permettant de mesurer sa vaillance. On ne sait pas comment il brise la lance ni ce qu'il en fait, ni encore jusqu'à quel point il en est irrité et prêt à se battre. Enfin, la réaction de Gauvain, que nous ne reproduisons pas dans la version de l'édition *princeps*, est naturellement supprimée, puisque le texte déplace son arrivée au château après la péripétie. La version de Benoît Rigaud

renforce ainsi, par le procédé d'abrègement, la démythification du héros et la dissolution de la symbolique originelle de l'épisode, déjà observés précédemment. Les péripéties du gué interdit et du peigne de Guenièvre, que la mise en prose a fondues en un seul épisode, ne sortent pas non plus indemnes de la version abrégée : « Lancelot et la damoiselle arrivent à une chaussée, où y avoit un chevalier qui gardoit le passage, et empeschoit qu'aucun y passast sans payer tribut. Lancelot combat à luy, le fait rendre à sa mercy, et fiancer prison » (p. 53). Il n'est plus question du peigne de la reine ni des sentiments de Lancelot. Le gué devient un simple obstacle matériel que le héros surmonte sans difficulté. La réduction extrême imposée à la source n'offre plus de place pour la thématique amoureuse. Après l'épisode de la lance enflammée déjà, Lancelot qui voyait passer la reine par la fenêtre du château demeurait très pragmatique (« [...] le nain le vint prendre, luy monstre en une tour Méléagant, la reine et Keux, mais il ne pouvoit aller où ils estoient », p. 52), là où son homologue des versions précédentes se laissait aller à une longue contemplation extatique de sa dame. L'univers chevaleresque lui-même est vidé de sa substance et le héros réduit à une succession d'actions (« combattre », « rendre à sa mercy », « fiancer prison ») qui ne permettent pas d'éprouver réellement sa valeur. Il est uniquement caractérisé par des actes et dépouillé de toute psychologie ou sentiment. Tel une marionnette, il perd toute son humanité. Enfin, dans la péripétie du pont de l'épée, les descriptions introductives de la rivière et du pont, qui font appel à la thématique merveilleuse, sont totalement supprimées. Si bien qu'un lecteur qui découvre pour la première fois cette histoire a bien du mal à suivre, ce qui suggère qu'elle faisait sans doute partie de l'imaginaire collectif. Le texte mentionne simplement l'arrivée du héros au pont, sans que l'on sache de quoi il s'agit exactement, et sa traversée périlleuse. Nous proposons à nouveau de lire le texte de Rigaud en le comparant à la version de l'édition *princeps* :

Version de l'édition <i>princeps</i>	Version de Benoît Rigaud
Lors se met dessus l'espée en chevauchon et se trayne par dessus ainsi armé comment il estoit qu'il ne lui fault haubert ne chausse ne heaulme ne espée et ceulz de la tour qui le voyent se merveillent qui il peut estre, car a la force de ses bras et au soustenement de ses cuisses il se traine au long tant que le sang lui fault des mains sans doubter le peril de l'espée ne de l'eau et tant se est trainé qu'il est venu jusques au milieu de la grant eau et lors regarde devant lui si voyt ung grant villain qui maine deux lyons en une chaine et font telle noise que l'on les peut oyr de bien loings. [...] Quant il vint prez de terre si se est assis dessus la planche a chevauchons si tire son espée et met l'escu enmy son viz et les lyons sont appelez du villain si leur monstre Lancelot. Et quant les lyons sont deschainez si lui courent sus tous deux et lui tendent moult grant bataille lors	Lancelot arrivé au pont de l'Espée, se met dessus à chevauchon, car autrement il n'eust peu y aller, et se traine par dessus armé comme il estoit de pied en cap, avec son heaume et espée, et avec la force des mains, tellement qu'elles luy saignoient de tous costez, estant au milieu voit un grand vilain qui menoit deux lyons enchesnez, et les lascha contre luy, il se defend d'eux et leur donne de grands coups d'espée : mais il n'en voit sortir aucun sang, apres les Lyons disparurent, et congneut que c'estoit enchantement (p. 56)

<p>leur donne moult grans coups de son espée tant que souvent les fait a terre flatir se lui est advis, mais des lyons ne vit oncques yssir sang pour coup qu'il leur donnast, et lui est souvent avis qu'il a chascun trenché parmy, lors se traict ung pou arriere puis abbat la manicle de sa senestre main et regarde l'aneau que la dame du Lac lui donna aprez regarde vers les lyons si n'en voyt il nul lors il sceut bien que ce fut enchantement [...] (vol. I, fol. A vi v^o - A vii r^o).</p>	
---	--

Le procédé de synthétisation, poussé à l'extrême, entame fortement la cohérence du remaniement. Lancelot arrivé au milieu du pont aperçoit les lions qui sont, nous dit le texte, directement lachés sur le héros. Le lecteur pourrait ici comprendre que les deux bêtes féroces rejoignent Lancelot sur le pont, ce qui paraît absurde. Encore une fois, Lancelot est réduit à des actions chevaleresques qui s'enchaînent de manière irrationnelle, comme si la progression narrative n'avait aucune importance devant la mise en exergue de faits et d'exploits guerriers désorganisés. On retrouve à nouveau la possibilité d'une lecture verticale plutôt qu'horizontale, qui rejoint le fonctionnement de l'illustration ou de la rubrication des romans de chevalerie, à travers la reconnaissance de motifs génériques. Le merveilleux est également rationalisée puisqu'aucune description des lions n'est donnée. Encore une fois, la symbolique de l'épisode n'est plus qu'un lointain souvenir dont il ne subsiste que des bribes. Les lions apparaissent à Lancelot dès la traversée du pont, et l'apparition de la tour du roi Bademagu, qui constituait la récompense et la consécration du héros, n'est même plus mentionnée, que ce soit avant ou après la traversée.

Les pratiques éditoriales mises en œuvre dans cette édition orientent le mode de lecture de *Lancelot*. Elles font du roman, comme on l'a dit, un ouvrage référentiel et informatif. Ce mode paraissait-il plus sérieux à Benoît Rigaud pour la publication d'une œuvre jugée « fabuleuse de prime face » et classée dans la catégorie des « songes vains et inutiles »¹¹⁷ ? La mise en texte montre d'ailleurs une rationalisation des épisodes merveilleux. Celle-ci permet au texte de se conformer à un style plus académique et sérieux, comme dans l'exemple relevé par Jane Taylor de Lancelot peignant ses amours avec Guenièvre sur les murs du château de Morgane grâce à des « outils requis à l'art de peinture »¹¹⁸. Cedric Pickford a été le premier à

¹¹⁷ Je reprends cette hypothèse à Jane Taylor : « Rigaud therefore is in the vanguard of vernacular practice. Was he also, perhaps, hoping to present his *Lancelot* as sober history, rather than as the *songes vains et inutiles*, which was, as we saw conceded in his preface, the common conception of the Arthurian romances in general, by devising a more "academic" finding-aid? The fact that he advertises just this device on his title-page would suggest that, at the very least, and as was the case with much more academic volumes, he saw it as a potential marketing tool » (*op. cit.*, p. 211).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 212.

émettre l'hypothèse d'un « ballon d'essai »¹¹⁹ à travers ce *Lancelot* abrégé qui aurait pu être suivi par la publication d'une version longue en cas de succès, comme pourrait le laisser entendre la fin de son prologue (« cy apres quelque autre Histoire parvient jusques à moy, je t'en feray part »). Notons que Rigaud avait déjà procédé ainsi avec son *Thrésor des Amadis de Gaule* publié en 1571 avant l'impression du texte intégral (on l'a dit, 16 volumes de 1575 à 1576). De la même manière que le *Lancelot*, le *Thrésor* est un abrégé de l'intégralité des *Amadis*, cette fois à travers une sélection de passages qui constituent de véritables exercices de rhétorique¹²⁰. Mais le libraire a peut-être aussi voulu tester un nouveau mode de lecture des textes de fiction, et notamment d'œuvres chevaleresques qui ne semblaient plus à la mode et qu'il souhaitait renouveler. Enfin, ne négligeons pas non plus l'influence possible du développement du genre des usuels à cette époque¹²¹. Cette édition restée sans suite n'a donc pas connu le succès escompté, elle a du moins l'intérêt de nous montrer l'évolution du goût des lecteurs en cette fin du XVI^e siècle. Benoît Rigaud se trouve à l'orée d'une nouvelle conception de la littérature, celle de la Bibliothèque bleue qui commence à se développer quelques années plus tard au début du XVII^e siècle¹²².

L'itinéraire éditorial du *Lancelot* s'arrête donc après cette dernière tentative de Benoît Rigaud, bien loin des éditions luxueuses de la fin du XV^e siècle¹²³. Le support imprimé a été marqué par l'évolution des pratiques éditoriales sur plus d'un siècle. On retient également la circulation entre Paris, où les imprimés montrent des liens de parenté étroits les uns avec les

¹¹⁹ Voir Cecrid Pickford, op. cit., p. 910-911.

¹²⁰ Cependant l'édition *princeps* du *Thrésor* date de 1559 à Paris, elle est publiée par une association d'imprimeurs-libraires (Étienne Groulleau, Vincent Sertenas, Jean Longis et Robert Le Mangnier) et rééditée une quinzaine de fois jusqu'à la fin du XVI^e siècle (*Le thresor des douze livres d'Amadis de Gaule, assavoir les Harengues, Concions, Epistres, Complaintes, et autres choses les plus excellentes et dignes du lecteur François*). Voir Anne Réach-Ngô, « " Bien écrire missives, ou parler François " : le " Trésor des Amadis " et le " Trésor d'amour ", premiers récits épistolaires à la Renaissance », in Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *De l'écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, actes du colloque international et pluridisciplinaire, Mulhouse, 20-22 mars 2014, Paris, Garnier, 2016, p. 283-298.

¹²¹ Sur le lien entre le genre éditorial des « Trésors » et la catégorie des usuels, voir Anne Réach-Ngô, « De la catégorisation bibliothéconomique du livre à la genèse éditoriale de l'œuvre : le cas des " Trésors " imprimés à la Renaissance », *Seizième Siècle*, n° 10, 2014, p. 211-224.

¹²² Voir l'article de Jean-Paul Oddos (« Simples notes sur les origines de la Bibliothèque bleue », in Giovanni Dotoli, Geneviève Bollème, Bernadette Bricout, Peter Burkle (dir.), *La Bibliothèque bleue nel Seicento, o della letteratura per il popolo*, prefazione di Geneviève Bollème, Bari / Paris, Adriatica / Nizet, 1981, p. 159-168) qui relève les similitudes entre les pratiques éditoriales (notamment paratextuelles) de Benoît Rigaud et celles de la Bibliothèque bleue des frères Oudot. Il signale l'existence de ventes itinérantes d'éditions de l'imprimeur-libraire lyonnais. Pour autant, il convient d' distinguer sa production de celle de la Bibliothèque bleue, reconnue par la critique comme un phénomène nouveau et inédit. Voir également Pascale Mounier, « Les antécédents lyonnais de la Bibliothèque bleue au XVI^e siècle : la constitution d'un romanesque pour le grand public », op. cit., p. 189-214.

¹²³ Rappelons qu'aucun roman arthurien n'est passé dans la Bibliothèque bleue au XVII^e siècle (à l'exception du *Chevalier Doré*, qui est tiré du *Perceforest*), le critère de brièveté peut en être la raison pour le *Lancelot*.

autres, et Lyon où s'affiche une rupture violente à tous points de vue. En effet, si l'imprimé élaboré par Vérard presque un siècle plus tôt constitue une source directe pour Benoît Rigaud, le texte n'échappera pas à une refonte complète. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour voir revivre la matière arthurienne¹²⁴ qui retombe, pour l'heure, dans les « tenebres d'oubly ». Le temps, l'évolution des goûts du public, les détracteurs auront finalement raison de cet incontournable roman arthurien, après une renaissance éditoriale flamboyante et un âge d'or qui l'a érigé en livre royal et en édition de référence. L'ultime étape lyonnaise transforme au plus profond ce texte jusque dans sa nature même, pour en donner une composition dans laquelle rien ne manque, mais où le principal fait défaut.

¹²⁴ Voir Peter Damian-Grint, *Medievalism and Manière Gothique in Enlightenment France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

OGIER LE DANOIS ET LE TRIOMPHE DE L'UNIVERS GUERRIER

La prose imprimée d'*Ogier le Danois* a connu un succès qui s'est étendu bien au-delà de la vogue éditoriale du roman de chevalerie médiéval à la Renaissance¹. Pour la période qui nous intéresse, on dénombre dix-huit éditions parues entre 1496 et 1599. Rappelons que la chanson de geste est en très bonne place au sein de la production éditoriale des « vieux romans » de chevalerie, avec une quinzaine de titres pour environ 140 éditions. Les grands succès de l'époque sont *Renaud de Montauban* (27 éditions entre 1482 et 1595), *Fierabras* (28 éditions entre 1478 et 1600) ou encore *Galien Restoré* (19 éditions de 1500 à 1589). *Ogier le Danois* suit donc de très près les « best-sellers » de cette matière, comme le prouve le détail de sa fortune éditoriale au XVI^e siècle, dans l'ordre d'apparition des imprimés établi par la critique² :

- Lyon, Jean de Vingle, 1496
- Paris, Antoine Vérard, s. d.
- Paris, Le Petit Laurens, s. d.
- Paris, Veuve Jean Trepperel et Jean Janot, s. d.
- Lyon, Claude Nourry, 1525
- Paris, Alain Lotrian et Denis Janot, s. d.
- Paris, Alain Lotrian, s. d.
- Paris, Nicolas Chrestien, s. d.
- Lyon, Olivier Arnoullet, 1556
- Lyon, Olivier Arnoullet, 1560
- Paris, Jean Bonfons, s. d.
- Paris, veuve Jean Bonfons, s. d.
- Paris, Nicolas Bonfons, s. d.
- Lyon, Benoît Rigaud, 1579

¹ Nous renvoyons au recensement de Muriel Ott, « *Ogier Le Danois* », in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard, *Nouveau répertoire de mises en prose*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 638-640. Elle dénombre huit éditions pour la Bibliothèque bleue entre 1606 et 1673, une version abrégée dans la Bibliothèque universelle des romans en 1778, une adaptation par le comte de Tressan dans la Bibliothèque universelle des dames en 1787 et 1788, et une réédition dans Alfred Delvau, *Bibliothèque bleue. Romans de chevalerie des XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles* en 1859-1860 puis 1869. Notons que la prose a aussi été traduite en danois au XVI^e siècle, version qui a donné lieu à de nombreuses réimpressions. Elle est également passée du danois à l'allemand à la fin du XVI^e siècle. On relève enfin quelques ramifications de la légende d'Ogier dans des versions personnelles. François Habert écrit les *Visions d'Oger le Dannoys au royaume de Fairie* publiées à Paris par Ponce Roffet en 1542 (BNF Rés. Ye-1596, disponible sur Gallica) et Pierre de Face édite, quant à lui, une version hagiographique en 1613 à Paris : *La vie, mœurs, gestes et faits d'Ogier le danois, duc de Danemarck, extraits des chartes de l'abbaye de S. Pharon de Meaux ; plus, l'épithaphe gravée sur le tombeau dudit S. Pharon* (voir Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Sylvestre, 1844, t. V, p. 597).

² Voir les recensements complets et récents de Muriel Ott, *op. cit.*, p. 637-639 et Aurélia Dompierre, *Édition et étude littéraire de la version française en prose de la légende d'Ogier le Danois conservée dans les trois premiers imprimés* : Lyon, Jean de Vingle (1496) ; Paris, (pour) Antoine Vérard (s.d.) ; Paris, Le Petit Laurens (s.d.), thèse en ligne de l'Université de Strasbourg soutenue le 20 novembre 2015, p. 75-76 : https://publication-theses.unistra.fr/public/theses_doctorat/2015/Dompierre_Aurelia_2015_ED520.pdf. Ainsi que notre fiche Ogier, RHR Editions Lyonnaises de Romans du XVI^e siècle, en ligne: <http://www.rhr16.fr/base-elr/ouvrage/79/Florimont#biblio>). Pour les recensements généraux des romans de chevalerie imprimés à la Renaissance, voir Tilley 1919, Pickford 1961, Cooper 1990 ou Cappello 2001, déjà mentionnés.

- Paris, Nicolas Bonfons, s. d.
- Paris, Nicolas Bonfons, 1583
- Lyon, héritiers Benoît Rigaud, 1599
- Exemplaire supplémentaire imprimé à Rouen ou Lyon par « P. Mulot » dans les années 50, signalé par Togeby et Woledge.³

L'intérêt de cet itinéraire éditorial réside avant tout dans la multiplicité de ses témoins qui permet d'interroger les pratiques de circulation, de diffusion, de récupération et d'adaptation des œuvres médiévales au sein de véritables réseaux d'imprimeurs-libraires. Son ampleur nous imposera cependant de nous limiter dans les analyses des éditions répertoriées. Nous tenterons néanmoins de toutes les prendre en compte en les organisant par groupe de parenté. Rappelons qu'un travail considérable a déjà été produit par Aurélia Dompierre⁴ qui a proposé une édition critique de l'édition de Vérard. À la suite d'Emmanuelle Poulain-Gautret⁵, son étude compare la prose à sa source en vers au plan de la mise en texte. Nous synthétiserons et compléterons donc leurs analyses dans un premier temps, avant de proposer notre itinéraire éditorial.

Sources et mise en prose

Sources

La source la plus lointaine que nous possédions de la prose imprimée date des alentours de 1200. Il s'agit d'une chanson de geste de 12000 décasyllabes, *La Chevalerie Ogier*. Ce texte serait un remaniement, attribué à Raimbert de Paris, d'un texte plus ancien qui n'est pas parvenu jusqu'à nous⁶. Une continuation de 31000 vers, toujours en décasyllabes, est composée vers 1310. La première partie reprend, en le modernisant et en l'étoffant, le texte originel de la *Chevalerie Ogier*, et la seconde ajoute de nouvelles péripéties du héros en Orient, à Avalon et en France 200 ans plus tard. Enfin, une version en alexandrins de 29000 vers propose, vers le milieu du XIV^e siècle, une réécriture complète à la fois de la *Chevalerie*

³ Brian Woledge, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, Droz, 1954, n° 109 ; Knud Togeby, *Ogier le Danois dans les littératures européennes*, Copenhague, Munksgaard, 1969, p. 222, § 136.

⁴ *Édition et étude littéraire de la version française en prose de la légende d'Ogier le Danois*, op. cit.

⁵ *La Tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e siècle*, op. cit.

⁶ François Suard rappelle les sources historiques du personnage littéraire : « L'histoire d'Ogier n'est pas sans fondement historique, puisqu'on peut reconnaître dans ce personnage le souvenir du Franc *Autcharius*, vassal de Carloman, frère de Charlemagne [...]. Une légende cléricale, la *Conversio Othgerii militis*, datant de 1070-1080, qui évoque l'entrée au monastère Saint-Faron de Meaux d'un certain *Othgerius*, guerrier réputé de Charlemagne, en compagnie de Benoît, comporte avec la tradition épique d'intéressants points de contact. » (*Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e – XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011, p. 243 et Rita Lejeune, *Recherches sur le thème : Les Chansons de geste et l'histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 46 et 55-64).

originelle et de sa continuation. Emmanuelle Poulain-Gautret souligne le fait que la version en alexandrins et celle qui la précède utilisent des sources différentes pour la première partie. Elles ne procèdent donc pas directement de la *Chevalerie Ogier*⁷. En revanche, il est indubitable que la version en prose, conservée uniquement par les imprimés et non pas sous sa forme manuscrite, dérive de la version en alexandrins ou d'une copie intermédiaire de ce même texte. George Doutrepon⁸ rappelle que la prose manuscrite est mentionnée dans l'inventaire de la bibliothèque de Philippe le Bon (vers 1467) puis dans ceux de Viglius en 1577 (n° 756) et de Sanderus en 1641 (n° 709)⁹ sous le titre « Ogier le danois, Wavrin ». Il pourrait donc y avoir un lien de mécénat entre la mise en prose et Jean de Wavrin¹⁰, seigneur rattaché à la cour de Bourgogne, homme de lettres et bibliophile à l'origine de nombreuses commandes de manuscrits réalisés pour la plupart entre 1450 et 1470. La prose originale perdue daterait donc de la deuxième moitié du XV^e siècle et il est fort probable que le texte de l'édition *princeps* de 1496 (Lyon, Jean de Vingle) en soit très proche, même si des copies intermédiaires ne sont pas à exclure. Dans la perspective d'une étude de la mise en livre et de la mise en texte de la prose, à partir de sa source en alexandrins, il est impossible de déterminer si la version que nous lisons dans l'imprimé de Jean de Vingle (le texte, son découpage et son prologue) préexiste intégralement cette édition *princeps* ou si certains éléments sont inédits à l'impression.

⁷ « Elles sont donc sœurs, et non filles du texte que nous utilisons comme point de départ, faute de mieux. Néanmoins on peut parler de filiation directe en ce qu'elles découlent bien de la *Chevalerie* archétypale que nous ne pouvons reconstituer. » (Emmanuelle Poulain-Gautret, *op. cit.*, p. 14).

⁸ Georges Doutrepon, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 172.

⁹ Jean Barrois, *Bibliothèque prototypographique, ou librairies des fils du roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les siens*, Paris, Treuttel et Würtz, 1830, n° 1314 ; François Joseph Ferdinand Marchal, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale des ducs de Bourgogne*, I, Bruxelles – Leipzig, Muquardt, 1842, p. CCLXVI ; Antoine Sanderus, *Bibliotheca belgica manuscripta*, Lille, Tussani Le Clercq, 1641-1644, pars secunda, p. 12, n° 709. Notons que l'*incipit* (« Pour eschiever oyseuse ») et l'*explicit* (« du grief mal qu'il endureit ») cités dans l'inventaire de la bibliothèque de Philippe le Bon ne correspondent pas à ceux de l'imprimé.

¹⁰ Sur Jean de Wavrin, voir les travaux d'Antoinette Naber, « Jean de Wavrin, un bibliophile du quinzième siècle », *Revue du Nord*, vol. 69, n° 273, 1987, p. 281-293 ; « Les manuscrits d'un bibliophile bourguignon du XV^e siècle, Jean de Wavrin », *Revue du Nord*, vol. 72, n° 284, 1990, p. 23-48 ; « Les goûts littéraires d'un bibliophile de la cour de Bourgogne », in Keith Busby et Erik Cooper (dir.), *Courtly Literature : Culture and Context*, Amsterdam et Philadelphia, Benjamins, 1990, p. 459-464. Voir aussi Georges Doutrepon, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques*, *op. cit.* et *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, *op. cit.*

Macro-structure

La critique a structuré la version en alexandrins en cinq parties¹¹ : les *Enfances*, la *Chevalerie* (qui constituent les deux parties originelles des versions précédentes), les péripéties en Orient, à Avalon, et en France 200 ans plus tard. On distingue aussi la *Chevalerie* d'un côté (qui inclut les *Enfances*) et les trois continuations de l'autre. La version en alexandrins développe un peu plus la première partie et a tendance à réduire la deuxième. Elle propose également un nouveau projet par rapport aux versions précédentes qui adoptent une configuration proprement épique. En favorisant une perspective biographique et une structure chronologique, elle « privilégie le héros au détriment de la communauté »¹². Dans la mise en prose, qui entraîne inévitablement un abrègement conséquent de la source par le changement formel¹³, la partie regroupant les trois continuations est légèrement plus longue que la *Chevalerie*, et ce sont particulièrement les péripéties amoureuses et merveilleuses qui sont les moins abrégées par rapport à l'épisode en Orient¹⁴. Le prosateur conserve donc la structure générale de sa source, mais rééquilibre chaque partie, en s'intéressant plus aux aventures romanesques. D'autre part, il prolonge et développe, comme nous le verrons, le nouveau projet de l'œuvre adopté dès la version en alexandrins.

Micro-structure

Une restructuration complète de la matière est opérée à travers le système de repérage textuel : 57 chapitres annoncés par une rubrique, qui contiennent eux-mêmes un nombre très variable de paragraphes marqués par une initiale ornée. Lorsque le découpage originel des laisses satisfait le remanieur, il est conservé dans celui des paragraphes¹⁵, mais il peut tout aussi bien s'écarter de son modèle. Dans ce cas, il est motivé par des changements de temps, de lieu, de personnage, de point de vue, l'apparition d'un élément perturbateur ou d'un dénouement, le ménagement du suspens¹⁶. Aurélia Dompierre plaide pour une visée de

¹¹ Sur la composition de la *Chevalerie Ogier*, voir Pierre Le Gentil (« Ogier le Danois, héros épique », *Romania*, t. LXXVIII, 1957, p. 199-233) et Togeby (*op. cit.*, p. 48-66).

¹² Emmanuelle Poulain-Gautret, *op. cit.*, p. 55.

¹³ Aurélia Dompierre (*op. cit.*, p. 386) parle d'un abrègement de plus de la moitié de la masse textuelle, de 25000 vers sur 712 pages pour la source, à 314 pages pour l'imprimé (sans le prologue).

¹⁴ Voir les remarques d'Emmanuelle Poulain-Gautret, *op. cit.*, p. 49-55.

¹⁵ Emmanuelle Poulain-Gautret en relève un exemple révélateur et conclut que « la laisse est donc bien perçue comme la matrice de l'organisation du texte. » (*op. cit.*, p. 60-61 et p. 62).

¹⁶ « La construction du roman en alexandrins est plus dramatique, relève plus de l'émotion, elle n'hésite pas à suspendre son récit [...]. À l'inverse, la structure de la prose est plus logique, plus conforme à un souci informatif : ce sont les changements de temps et de lieux qui engendrent généralement le découpage » (Emmanuelle Poulain-Gautret, *op. cit.*, p. 62-63).

« dramatisation » servie par le découpage¹⁷. La mise en suspens constituerait donc un critère fondamental dans l'élaboration du système de repérage textuel, sans créer pour autant d'effet de rupture, mais en préservant le fil du récit et sa cohérence. D'autant que la fin de l'œuvre est elle-même suspensive avec la possibilité d'un retour d'Ogier¹⁸.

Les rubriques sont marquées, comme souvent, par la stéréotypie (formules « Comme » / « Comment » ; prélèvements de fragments de phrases à l'intérieur du chapitre). Elles privilégient avant tout le thème des déplacements et les sujets guerriers¹⁹, à l'origine de véritables *leitmotifs*, et sont pour la plupart incomplètes quant au résumé qu'elles proposent. Ceci est particulièrement frappant pour les péripéties d'Ogier en *Faerie* ou encore pour le personnage païen de Caraheu et sa conversion²⁰. La critique relève aussi des rubriques qui anticipent l'élément de suspens ou de résolution, ou sont en décalage avec le contenu du chapitre. Une certaine subjectivité se dégage donc à la fois du découpage et des rapports entre rubriques, contenu du chapitre, voire illustrations comme nous le verrons. Emmanuelle Poulain-Gautret en propose l'interprétation suivante :

Au total, apparaît une disproportion entre signifié et signifiant, et la production d'un système qui noue tous les éléments : par des liens verticaux entre le récit, les bandeaux et les images, qui reprennent en écho des points communs, mais aussi par des liens horizontaux dans le maillage des gravures, entre les images, qui se ressemblent, et entre les rubriques, qui obéissent à la reprise des mêmes formules. L'ensemble aboutit à la production d'un système, musical, avec effets d'échos à tous les niveaux : sémantiques, phoniques, visuels. Ce n'est pas la recherche de l'individuation ou de l'originalité qui primerait pour le choix des sujets, mais bien les effets de redoublement de sens, de sons, d'images. Comment ne pas alors songer à une prise en charge, par la prose, l'image et l'incunable, de la fonction musicale caractéristique du vers, de la laisse, de l'oralité médiévale et plus proprement (mais pas uniquement) épique ? On comprend mieux dès lors pourquoi la rubrication s'impose quand le vers disparaît²¹.

¹⁷ « Les paragraphes les plus courts répondent tous au même but de mise en suspens : ils isolent des scènes de résolution, des moments de forte tension dramatique, des pauses dans le récit sous forme de récapitulation créant un effet d'attente, des scènes préliminaires à un nouvel épisode ; ils fractionnent aussi le récit de scènes de bataille. Quant aux paragraphes les plus longs, ils sont consacrés à des moments forts des Enfances : ce sont des épisodes où alternent des moments de tension dramatique où le sort du héros (ou de l'un des protagonistes) est en suspens, avec des moments de répit à la suite de rebondissements. Le changement de paragraphe peut en outre suspendre une discussion, une réponse décisive, plus souvent encore une réplique. Certains découpages, particulièrement surprenants, répondent au même objectif de mise en d'attente : une phrase est interrompue et laisse en suspens la réaction d'un personnage, une phrase au discours direct est scindée en deux, une proposition introductrice de discours direct est séparée des paroles rapportées, le verbe introducteur de discours direct est séparé des paroles par le changement de paragraphe et le changement de chapitre, une proposition circonstancielle est séparée de sa principale. » (*op. cit.*, p. 402-403).

¹⁸ Ogier est sur le point d'épouser la reine de France lorsque Morgue apparaît et l'enlève. Le texte conclut qu'il est toujours vivant, « du vouloir de dieu ». Il y a donc la perspective d'un retour suivi d'un nouvel enlèvement, dans un schéma cyclique perpétuel, nous y reviendrons.

¹⁹ « Arrive en tête la thématique du déplacement : sur 57 rubriques, 39 annoncent un départ et/ ou une arrivée de personnages (soit 68,4 %), dont 11 un voyage en mer (19,3 %). Vient ensuite la thématique guerrière (65 %) : 14 annoncent un duel, 17 une bataille et 6 le siège ou l'assaut d'une place forte. Nous constatons enfin l'omniprésence d'Ogier (56 occurrences) et la présence conséquente de Caraheu (12 occurrences) » (Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 414).

²⁰ Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 416-417.

²¹ *Op. cit.*, p. 71.

Le prologue²² est une innovation de la prose²³. Il s'ouvre sur une citation biblique (Jean, 15 : 5) qui expose la justification morale du texte, placé sous l'autorité de Dieu :

Jhesus crist nostre redempteur dit comme il est escript au quinziesme de monseigneur saint Jehan sans moy ne povez vous riens faire. Parquoy nous luy prierons que au commencement de ceste oeuvre il luy plaise d'estre en nostre ayde, affin que nous puissions faire chose qui soit a sa louange, et a la louange de toute la court celestielle.

Il introduit ensuite, dans une perspective didactique, les principales péripéties de la *Chevalerie* :

Et a l'utilité et profit des lisans et escoutans, et quelle soit cause de leur donner exemple de bien vivre en cest mortel monde. Ainsi que ont fait ceulx de quoy nostre matiere fera mention, lesquelz ont si bien et si vertueusement vescu en ce monde qu'il en est memoire perpetuelle. Car en lisant les faiz et vaillances des princes et vaillans chevalliers qui ont rené par si devant le cueur se meult a les ensuyvir et d'aquerir honneur et bonne renommee.

Le premier destinataire est toujours le lecteur aristocratique « desireux de vertu et de honneur » qui était clairement identifié dans le *Lancelot* par la formule « jeunes nobles ». Mais le prosateur l'évoque de manière indirecte, laissant la possibilité d'une identification par d'autres classes de lecteurs ou d'auditeurs²⁴. Le texte lui-même peine à se définir : il est question de « matière » (« Ainsi qu'ont fait ceulx de quoy nostre matiere fera mention (...) »), puis de « livre » au sens d'histoire (« Pour quoy j'ay voulu ramener cest present livre a memoire, lequel fait mention des nobles prouesses et grantz faiz d'armes que fit jadiz le noble Ogier le Dannoys (...) »). Le *topos* de la mise en mémoire du passé (avec « mémoire perpetuelle » et un peu plus loin « Pourquoi j'ay voulu ramener ce present livre a memoire »), associé à l'exposition des grandes péripéties de la *Chevalerie* et à la présentation de la lignée de Doon de Mayence, rappelle qu'une conception mémorielle de la littérature existe déjà. Les « anciennes histoires » sont réactualisées, collectées et transmises. Par ailleurs, le remanieur revient sur l'histoire des origines familiales et de la naissance du héros, dont l'incontournable

²² Voir les analyses d'Emmanuelle Poulain-Gautret (*op. cit.*, p. 123-124) et d'Aurélia Dompierre (*op. cit.*, p. 391-394) que nous complétons. Prologue au f. aii r^o-v^o de l'édition *princeps* de Jean de Vingle dans l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de Florence, Palat. E-6-2-9 (numérisation mise en ligne par ProQuest).

²³ Rappelons que le prologue de la version en alexandrins se place dans la tradition médiévale avec la *captatio*, la présentation du héros et de ses aventures et le *topos* de la prétention à la vérité historique. Cependant, il traduit déjà l'évolution de la chanson de geste, à travers son hésitation à définir le texte, présenté d'abord comme chanson, puis roman et enfin chronique (voir l'analyse d'Emmanuelle Poulain-Gautret, *op. cit.*, p. 121-122).

²⁴ Emmanuelle Poulain-Gautret met très justement en garde le critique contre une mauvaise interprétation de la référence à la lecture publique et orale, « il ne s'agit pas d'une maladresse, et la formule ne doit pas être interprétée comme la trace artificielle d'une situation antérieure » (*op. cit.*, p. 123). Francesco Montorsi rappelle que d'autres prologues tardifs du XV^e et du XVI^e siècle témoignent encore des deux modes de réception possibles (voir *Meliadus chevalier de la Croix*, traduction de l'espagnol, 1534 qui reprend l'expression « lisans et ecoutans » ou *Amadis*, t. VIII, dans la pièce liminaire de Michel Sevin qui évoque les « lecteurs » mais aussi les « auditeurs »). La lecture publique était toujours un loisir littéraire pour l'aristocratie des XV^e – XVI^e siècles, sans oublier qu'on en trouve également des exemples dans des milieux plus modestes (voir quelques cas recensés par Francesco Montorsi, *L'Apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, *op. cit.*, p. 78-80).

épisode de la visite des fées-marraines au berceau, qui figurait à l'origine dans la troisième laisse de la version en alexandrins. L'intervention de Morgue, au moment des vœux, est déplacée en dernière position alors qu'elle s'exprimait avant et de manière anonyme dans la version en alexandrins. La révélation du nom de la fée dès le début, le déplacement de ses vœux et celui de l'épisode tout entier dans la zone du paratexte ne sont pas anodins. Ils orientent la lecture de l'œuvre et celle du prologue, qui remplit dès lors une fonction programmatique. En effet, les prédictions des trois fées se réaliseront et Morgue jouera un rôle fondamental tout au long du récit, devenant un véritable élément structurant. À la toute fin de l'œuvre, c'est elle qui enlève le héros et met un terme aux péripéties. Notons enfin l'évolution de l'instance narrative dans ce prologue, qui montre bien la rupture avec la chanson de geste traditionnelle. La voix du remanieur n'est plus celle du conteur : la fiction de la transmission orale, comme procédé rhétorique, disparaît et laisse place au remanieur-transmetteur d'une « ancienne histoire », dans une perspective précoce de patrimonialisation culturelle.

Mise en texte

Le prosateur conserve et amplifie les procédés narratifs présents dans la source : la symétrie et le jeu d'échos entre les deux parties primitives (les *Enfances* et la *Chevalerie*, fondées sur un schéma disgrâce / rachat du héros), le parallélisme temporel, l'alternance, le récit enchâssé, l'entrelacement, la mise en abyme, la prolepse et l'analepse, ou encore l'anticipation²⁵. Son style est caractéristique des proses romanesques du XV^e siècle dont l'écriture est qualifiée de « flamboyante ». Elle est notamment marquée par l'amplification (les répétitions, les redondances, la reduplication synonymique, l'emphase, l'hyperbole) et d'autres procédés communs aux romans de cette époque²⁶. La langue présente parfois des archaïsmes phonétiques, lexicaux, morphologiques ou syntaxiques, vestiges de l'ancien français. Comme nous l'avons dit, ils peuvent être conservés par souci philologique et stylistique. Mais il reste difficile de les interpréter, entre le reflet effectif d'un état de la langue, et une « marque de fabrique » des « anciennes histoires » ou des « vieux romans » de chevalerie²⁷.

Au plan narratif, la mise en texte présente de nombreuses modifications des caractéristiques du genre épique, qui témoignent d'une évolution du genre. On note par

²⁵ Voir Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 430-447.

²⁶ Voir l'analyse d'Aurélia Dompierre, *op. cit.*, « V. Style », p. 609-643.

²⁷ Nous renvoyons à l'impressionnante étude linguistique proposée par A. Dompierre, *op. cit.*, p. 91-313.

exemple la réduction de *topoi* épiques : la simplification des toponymes, la substitution des fameuses listes de noms par des expressions généralisantes, la disparition des épithètes de nature, typiques du genre (« Ogier qui le cuer ot vaillant »), la réduction des descriptions de scènes de combat (armement, sang versé, armes brisées, chevaliers tués)²⁸, des portraits de personnages²⁹ et des motifs épiques (comme le songe prophétique ou la prière du plus grand péril). À l'inverse, de nouvelles tendances se développent. Le discours religieux est amplifié dans une perspective didactique. Il ne fait plus l'objet d'une *disputatio* comme dans la version en alexandrins³⁰ mais donne lieu à de véritables leçons apologétiques. Le prosateur développe constamment le discours théologique par l'ajout de prières ou de passages moralisateurs. L'influence du thème religieux touche également le traitement du merveilleux. La version en alexandrins proposait déjà une christianisation du personnage de Morgue, associée à la Vierge et auxiliaire de Dieu sur terre. La mise en prose, quant à elle, se plaît à jouer constamment sur cette confusion³¹. Une autre tendance consiste à développer des épisodes spectaculaires et divertissants, par exemple ceux qui concernent le personnage de Papillon, un autre auxiliaire féérique du héros. Au terme de son analyse du traitement du merveilleux dans les différentes versions de l'œuvre, Emmanuelle Poulain-Gautret conclut :

[...] le miraculeux de la chanson de geste n'est plus productif, au sens où il ne fournit guère plus que des reprises stéréotypées, et où surtout il se voit préférer l'exploration des voies nouvelles d'un surnaturel à grand spectacle. Le choix de ces orientations témoigne des attentes du public : s'il s'agit encore d'un merveilleux chrétien qui peut viser à l'édification, le plaisir l'emporte largement sur la célébration. L'essor du merveilleux féérique confirme la tendance : garant de succès, il permet de rendre la jeunesse à un matériau ancien, en ajoutant ce qu'il faut bien identifier comme des épisodes distrayants, aux aventures mystérieuses et « exotiques ».³²

²⁸ Emmanuelle Poulain-Gautret souligne néanmoins la persistance du thème guerrier dans la mise en prose, dont la proportion accordée par la version en alexandrins est conservée. Elle en conclut « qu'il n'y a pas eu de nouvelle dévaluation du thème en un siècle. Si l'auteur n'a pas jugé bon de diminuer la part faite aux armes ; c'est donc que le lecteur attendait encore autant de récits de combats à la fin du XV^e siècle » (*op. cit.*, p. 145). C'est aussi le cas dans les romans de chevalerie en prose de la même époque dans lesquels, on l'a dit, les exploits guerriers sont amplifiés sous l'influence de l'esthétique de totalisation, tout en perdant la finalité transcendante qui les caractérisait encore dans les textes plus anciens.

²⁹ « [...] l'évolution du genre que nous étudions le conduit à une extinction de la description, qui n'intervient plus qu'accessoirement, comme un renfort à l'effet souhaité pour tel ou tel personnage, dont au fond seules les actions importent. [...] Le choix de l'action plutôt que de la psychologie, la description limitée à l'extraordinaire, montrent bien que c'est l'esthétique du conte qui prime ici sur l'ascendant romanesque » (Emmanuelle Poulain-Gautret, *op. cit.*, p. 107). Notons encore une fois que ce sont aussi des tendances que l'on retrouve dans les mises en prose des romans de chevalerie médiévaux. Cette influence est donc peut-être également liée à un processus d'unification entre chansons de geste et romans.

³⁰ « Il ne sera plus nécessaire de lui [au Sarasin Caraheu enseigné par le duc Naimes] démontrer la valeur de la foi, mais simplement de lui montrer celle-ci. » (*op. cit.*, p. 207.208).

³¹ Emmanuelle Poulain-Gautret rappelle que l'intégration de la fée au monde chrétien constitue un processus caractéristique de la fin du Moyen Âge (Maugis dans *Renaut de Montauban*, Auberon dans *Huon de Bordeaux*, *Esclarmonde*).

³² *Op. cit.*, p. 246.

Mais il faut également souligner la persistance du « noyau intangible » de l'œuvre qui ne se trouve pas dénaturé par ces développements. Les différentes versions ne sacrifient pas le héros à la fée. La matière est rajeunie sans être radicalement transformée et le merveilleux féérique est avant tout mis au service du héros et de la matière épique. Par ailleurs, le discours amoureux est aussi amplifié. Les scènes d'amour sont décrites avec moins de pudeur³³, des épisodes amoureux sont ajoutés³⁴ et Morgue se comporte autant en fée qu'en amante jalouse. Ainsi, l'enlèvement final d'Ogier ne vise plus à sauver un héros suicidaire comme dans la version précédente, mais constitue le geste désespéré d'une amante possessive. François Suard voit l'influence du ton des *Cent Nouvelles*³⁵ dans le traitement de la thématique amoureuse, mais on pourrait aussi le faire remonter plus directement au *Décameron* de Boccace. Une influence des histoires d'amour italiennes, qui participeront activement au développement du récit sentimental français³⁶, est donc déjà perceptible dans le remaniement. Cependant, là encore, Ogier conserve ses caractéristiques épiques de guerrier. Même s'il est amené à fréquenter cinq femmes, ce sont toujours elles qui viennent à lui. Il ne connaît pas la quête amoureuse ni les souffrances d'amour³⁷, ce qui n'exclut pas de tels épisodes de l'œuvre puisque d'autres personnages assument à sa place cette fonction du héros romanesque³⁸.

C'est ainsi à travers une véritable mythification d'Ogier en héros guerrier par excellence que la mise en prose prolonge sa source. Ce processus passe par différents procédés qui participent de la valorisation du personnage. La désacralisation des figures du pouvoir royal en est un bon exemple. Par leurs faiblesses morales et politiques, ces personnages qui dominent la hiérarchie féodale (Charlemagne, Charlot, le roi Desier de Pavie,

³³ Au sujet des amours entre Ogier et Aigremonde, François Suard note que « le prosateur évoque allègrement les ébats des amants. Cependant on peut se demander si la pudeur du remanieur [dans la version en alexandrins], qui rappelle celle d'un Chrétien de Troyes, est bien à sa place, puisque l'attitude de la reine est digne, elle, d'une sarrasine amoureuse : l'adaptation réalisée par le prosateur, dans le ton des *Cent Nouvelles*, ne manque donc pas de vraisemblance. » (« *Ogier le Danois* : remaniements tardifs et imprimés », in *Société Rencesvals : Actes du IV^e Congrès international, Heidelberg 1967*, Heidelberg, Carl Winter Universitäts Verlag, 1969, p. 54-62, p. 60-61).

³⁴ Voir Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 499-504.

³⁵ Voir la citation de la note 33.

³⁶ Rappelons qu'il se développe en France à partir des années 1520, sous l'influence de textes traduits de l'italien et de l'espagnol. Sa caractéristique principale est de faire passer au premier plan le motif de l'amour, au détriment des faits chevaleresques, en proposant une véritable étude des sentiments dans un contexte proche de la vie réelle (voir précédemment, « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle », p. 52-54).

³⁷ Comme l'a bien montré Emmanuelle Poulain-Gautret, pour Ogier, « l'amour intervient toujours comme un repoussoir, une tentation qui permet systématiquement d'affirmer *a contrario* la nature guerrière du personnage » (*op. cit.*, p. 324).

³⁸ « Carahéu surtout, mais aussi dans une moindre mesure Gautier, sont, littéralement, des doublures d'Ogier chargées d'assumer des fonctions habituellement dévolues au héros de roman. » (Emmanuelle Poulain-Gautret, *op. cit.*, p. 347).

le roi Jehan d'Acre, le roi Philippe³⁹) sont dévalorisés au profit d'un héros seul capable de sauver le royaume et la chrétienté⁴⁰. L'évolution du traitement du personnage constitue un second procédé. Dans les versions précédentes déjà, Ogier apparaissait comme un héros hors du commun par sa taille, ses qualités physiques et chevaleresques ou encore son appétit d'ogre. La prose reprend toutes ces caractéristiques en les rationalisant⁴¹. Le héros est également l' élu de Dieu, ce qui s'illustre à travers les épisodes de rêves mantiques, de visites d'anges, de survivances miraculeuses et ses rapports avec la *Faerie*, un univers qui est aussi christianisé et placé sous l'autorité divine. Mais ce statut de surhomme est évidemment synonyme de solitude et de marginalité. Ogier est à la fois écarté de l'alliance féodale, du compagnonnage épique (il perd continuellement ses compagnons, ses amis ne partagent pas directement ses aventures) mais également, comme on l'a dit, de la quête amoureuse. Cette apparente marginalisation n'est cependant pas opérante au plan de la narration, dont Ogier reste le point central. Même absent de certaines péripéties, sa présence se trouve suggérée par des jeux de miroir entre les récits enchâssés, ou à travers les conversations des personnages. On a également relevé des scènes parodiques et comiques (par exemple celles où Ogier, ayant perdu son anneau de jeunesse, se met à vieillir et à s'enlaidir), qui, paradoxalement, ne font que renforcer le statut du héros⁴². Elles n'ont aucune influence dévalorisante et constituent uniquement des intermèdes divertissants, de la même façon que le merveilleux n'altère en rien l'essence de l'œuvre. Le héros a évolué vers des caractéristiques romanesques, mais sans pour autant perdre son statut épique qui reste dominant :

[...] l'ajout de scènes apparemment destinées à faire évoluer le héros vers un type romanesque contribuerait en réalité à une certaine pérennité des motifs épiques, au travers d'une exploration ludique de "chemins de traverse"⁴³.

³⁹ Voir l'analyse d'Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 569-583.

⁴⁰ Selon Emmanuelle Poulain-Gautret, deux raisons expliquent qu'Ogier n'assume finalement pas la fonction de souverain : une raison narrative (« établir Ogier sur une terre, c'est réduire le champ de ses aventures ») et une raison idéologique (« à plusieurs reprises [...], il affirme qu'il ne veut déshériter personne. Sa mission n'est pas de gouverner, mais de combattre pour la foi [...]. Le héros peut devenir roi, mais ce n'est pas sa place, même si le souverain régnant n'est pas exactement aussi grand qu'il devrait être. L'ancienne tripartition dumézilienne préside toujours à l'organisation sociale. »). *Op. cit.*, p. 267-68.

⁴¹ Joël H. Grisward note par exemple que « le modèle gigantal du personnage se reconnaît dans sa propension à recourir pour se battre à toutes sortes d'armes improvisées » (« Le thème de la révolte dans les chansons de geste : éléments pour une typologie du héros révolté », in Philip Bennett, Anne Cobby, Graham Runnalls (dir.), *Charlemagne in the North, Proceedings of the 12th International Conference of the Société Rencesvals (Edinburgh, 4-11 August 1991)*, Edinburgh, 1993, p. 403). On se souvient par exemple de son utilisation de la selle dans un combat : « si print la selle de son cheval, si n'y avoit si hardy qui osast approucher de lui ; et tant que la selle lui dura entre ses mains s'en deffendit merveilleusement » (f. I ii r^o).

⁴² Emmanuelle Poulain-Gautret rappelle d'ailleurs que l'héroï-comique est depuis longtemps une caractéristique de l'épopée et qu'il est donc nécessaire d'être prudent en interprétant les épisodes comiques et parodiques comme une dégradation (*op. cit.*, p. 342).

⁴³ Emmanuelle Poulain-Gautret, *op. cit.*, p. 343.

Enfin, la nouvelle lecture de l'œuvre, son prologue programmatique et sa nouvelle fin⁴⁴ achèvent de faire d'Ogier un héros mythique. Au terme du récit, il accepte d'épouser la reine veuve et de devenir roi de France, prouvant ainsi ses capacités d'adaptation à une société moderne. Mais il est alors enlevé par Morgue, non pas à cause d'un danger de mort, mais par jalousie. Le texte se termine de la manière suivante :

Mais veu le tizon qui est encores en l'abbaye de saint Pharon de Meaulx, bien enbarré de fer. Entendu aussi les grans biens qu'il fist en son vivant a la crestienté toute personne peut presumer sans difficulté qu'il est encores en vie du vouloir de Dieu, ou qu'il est lassus en la gloire avecques les bienheurez, en laquelle nous nous puissions veoir tous et toutes pardurablement. Amen⁴⁵.

Le prosateur offre donc au lecteur une conclusion plus optimiste que dans la version précédente, avec la possibilité d'un retour dans le monde moderne, dans la perspective cyclique d'un éternel recommencement. Il prolonge ainsi la mythification du héros suggérée dès les versions antérieures⁴⁶, mais en utilisant toutes les ressources du romanesque, à une époque où les différentes matières médiévales ont commencé à s'uniformiser et à s'unifier en une seule et même catégorie, celle du roman. Cependant ces bouleversements génériques, qui sont déjà présents dans les versions précédentes, n'entament en rien le projet du remanieur, ni l'essence primitive de l'œuvre⁴⁷. Ils contribuent au contraire à leur pérennisation et leur mise en relief, afin de continuer à satisfaire des lecteurs toujours en demande de matière épique et d'un certain conservatisme. Un cas comme celui d'*Ogier* est ainsi particulièrement représentatif d'une assimilation fertile des matières les unes aux autres. Celles-ci n'ont pas été éradiquées par la prose ni par le développement d'une catégorie commune dans une perspective de rupture, mais elles ont fusionné en des œuvres hybrides, pour mieux s'adapter aux attentes des lecteurs et prolonger leur transmission, dans une dynamique de continuité⁴⁸.

⁴⁴ Dans la version en alexandrins, Ogier, déçu par le monde moderne et fatigué de sa longue existence, décide de redevenir mortel en jetant au feu son tison et en retirant son anneau de jeunesse. Mais Morgue le sauve *in extremis* et l'enlève au royaume de *Faerie* (voir la transcription du passage dans Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 529).

⁴⁵ F. Eii v°.

⁴⁶ Notons tout de même que la légende d'Ogier se rattache dès le départ à un schéma mythique (force surhumaine, enfant sans mère, abandonné par son père et détesté par sa marâtre, ensorcelé par une fée etc.) indépendant d'un genre ou d'une époque donnés.

⁴⁷ Voir la conclusion d'Emmanuelle Poulain-Gautret pour un déchiffrement de cette « essence » à plusieurs niveaux (*op. cit.*, p. 346-347). Selon elle, même la nouvelle forme adoptée, qui a subi les mutations les plus profondes, conserve ce noyau originel à travers le goût du prosateur pour l'itération (dans les titres par exemple) qui rythme la lecture, comme le faisait le vers, la laisse et les différents procédés itératifs de la chanson de geste.

⁴⁸ Nous rejoignons l'avis d'Emmanuelle Poulain-Gautret qui affirme que « plutôt que de regretter la "déformation des légendes épiques" [formule reprise à Emile Besch], nous préférons louer leur "vitalité polymorphe" » (*op. cit.*, p. 351).

Organisation des éditions

L'édition *princeps*, par Jean de Vingle, est imprimée à Lyon en 1496. Pour comprendre les motivations de l'imprimeur-libraire, rappelons qu'il avait déjà édité à deux reprises, donc avec succès, une autre prose épique : *Les Quatre fils Aymon* (1493, 1495, puis après *Ogier* en 1497 et 1499)⁴⁹. Les deux éditions suivantes d'*Ogier* ne sont pas datées mais on en connaît les éditeurs, Antoine Vérard et Le Petit Laurens, ainsi que le lieu d'impression. Les travaux de la critique ont cependant permis, à défaut de pouvoir proposer une datation précise, de déterminer leur ordre d'apparition. L'édition d'Antoine Vérard porte l'adresse du Pont Notre Dame qui a fourni une date possible de *terminus ante quem*, le 25 octobre 1499. On sait que ce jour-là, le pont s'est effondré, obligeant Vérard à déménager son atelier. Le *terminus ad quem* se base quant à lui sur le prologue-dédicace, présent dans un exemplaire de luxe destiné à Louis XII, sacré le 27 mai 1498⁵⁰. Cependant, ces tentatives de datation sont mises en doute par l'hypothèse d'une impression en deux étapes⁵¹, qui ne permet donc pas de résoudre la question de l'année exacte de cette édition. De même, la critique n'est pas parvenue à dater avec précision l'édition du Petit Laurens dont la période d'activité s'étend de 1491 à 1517. Mais la comparaison de traits communs ou distincts dans les trois éditions a permis à Aurélia Dompierre⁵² de proposer une chronologie : celle du Petit Laurens, postérieure à celle de Vérard, l'aurait utilisée comme source (nous reviendrons sur d'autres raisons, commerciales cette fois, qui justifient cette hypothèse). Quant aux rapports entre l'édition *princeps* et Vérard, leurs variantes communes, distinctes du Petit Laurens, montrent, soit que la seconde procède de la première, soit qu'elles ont utilisé la même source (peut-être une version manuscrite). Mary Beth Winn propose différents arguments en faveur d'une influence de Vingle sur Vérard : l'utilisation de bois similaires à l'édition lyonnaise, la reprise

⁴⁹ L'édition *princeps* daterait de 1485 et aurait été imprimée par « maistre Pierre Schenk » de Vienne, sous le pseudonyme de « l'imprimeur de l'Abuzé en court », œuvre attribuée à René d'Anjou, qu'il imprime en 1484. (voir [base ELR : http://www.rhr16.fr/base-elr/ouvrage/54/%5BRenaut+de+Montauban%5D+Quatre+fil+Aymon](http://www.rhr16.fr/base-elr/ouvrage/54/%5BRenaut+de+Montauban%5D+Quatre+fil+Aymon))

⁵⁰ Voir les datations de Knud Togeby (*op. cit.*, p. 222) et Mary Beth Winn (*Anthoine Vérard. Parisian publisher (1485-1512) : prologues, poems and presentations, op. cit.*, p. 372).

⁵¹ « In spite of the address in the colophon, which points to a date not later than the end of 1499, when the Pont Notre Dame collapsed, it is very difficult to believe this book to be so early. Such of the cuts as are not taken from older books, and still more the woodcut initials, are much more suitable to the period 1505-1510. The book is printed throughout in two types ; which are continually changing from leaf to leaf. [...] This looks as if odd sheets from an earlier edition had been used up ; but the colophon is in the type which has the late-looking initials used with it. It is clear from the evidence of the initials that the book must have been set up at two district presses. » (A. W. Pollard, *Catalogue of manuscripts and early printed books [...]*, *op. cit.*, t. II, § 533, p. 241).

⁵² Voir sa démonstration (*op. cit.*, p. 24-60) où elle émet l'hypothèse, discutable, d'une copie intermédiaire entre Vérard et Le Petit Laurens, dont ce dernier se serait inspiré.

du titre long, pourtant inhabituelle aux éditions de Vérard, ainsi qu'un autre exemple de bois repris à Vingle, dans l'édition parisienne des *Louenges a nostre Dame*⁵³. Le travail d'Aurélia Dompierre nous permet également de saisir en partie les liens complexes entre les éditions et leur circulation. Elle s'est en effet attachée à étudier les rapports de parenté entre quatre autres témoins⁵⁴. Elle a notamment observé et relevé toute une série de transformations d'une édition à l'autre : la modernisation de la langue, la simplification ou le développement de formules jugées complexes ou obscures, la suppression de mots, expressions, ou passages posant des problèmes de compréhension, et une tendance à l'abrègement, surtout dans la dernière partie de l'œuvre (à travers la réduction ou la suppression de détails, de dialogues, d'interventions du narrateur, voire même de scènes entières), tout en préservant la cohérence narrative. Cependant, il convient de nuancer ses conclusions de parentés éditoriales, puisque beaucoup de traits communs ou distincts relevés dans les imprimés peuvent aussi renvoyer à des leçons fautives ou des variantes communes de bon sens. Nous adopterons donc une approche différente, fondée sur les liens familiaux, commerciaux ou géographiques qu'entretiennent les imprimeurs-libraires, sans oublier leurs pratiques éditoriales. Celle-ci permettra d'infirmer ou de confirmer les hypothèses formulées par Aurélia Dompierre, et d'élargir cette question à l'ensemble du corpus imprimé d'*Ogier*. Pour plus de clarté, nous exposons dès à présent nos conclusions sur ces réseaux : deux grandes familles éditoriales s'organisent à l'intérieur de ce corpus. À première vue, ces groupes semblent découler d'une proximité géographique. Ils entretiennent cependant des rapports plus complexes puisque l'édition du Petit Laurens a aussi influencé le groupe lyonnais et l'édition *princeps*, le groupe parisien. À l'intérieur de ces deux grands groupes se dessinent encore des liens plus directs entre les éditions (marqués par les accolades bleues) qui procèdent, on le verra, de rapports familiaux :

⁵³ « The connection with de Vingle warrants further study, for in yet another edition by Vérard, the *Louenges a nostre Dame*, a woodcut formerly used by de Vingle illustrates a prayer bearing Vérard's name in acrostic. » (Mary Beth Winn, *op. cit.*, p. 372-373).

⁵⁴ Lyon, Claude Nourry, 1525 ; Paris, Alain Lotrian et Denis Janot, s.d. ; Lyon, Benoît Rigaud, 1579 ; Paris, Nicolas Bonfons, 1583.

Le groupe lyonnais

Jean de Vingle, Lyon, 1496 / (Petit
Laurens, Paris, s. d.)
Claude Nourry, Lyon, 1525
Olivier Arnoullet, Lyon, 1556 et 1660
[Benoît Rigaud, Lyon, 1579
Héritiers Benoît Rigaud, Lyon, 1599]

Le groupe parisien

(Jean de Vingle, Lyon, 1496)
Antoine Vérard, Paris, s. d.
Le Petit Laurens, Paris, s. d.
Veuve Trepperel et Jean Janot, Paris, s. d. }
Alain Lotrian et Denis Janot, Paris, s. d. }
Nicolas Chrestien, Paris, s. d. }
Jean Bonfons, Paris, s. d. }
Veuve Jean Bonfons, Paris, s. d. }
Nicolas Bonfons, Paris, s. d. et 1583 }

Rapports de parenté au sein du groupe lyonnais

Des travaux⁵⁵ ont déjà évoqué la refonte opérée dans l'édition de Claude Nourry, « l'un des protagonistes de la tentative de renouvellement du genre chevaleresque en France dans la première moitié du siècle »⁵⁶, nous y reviendrons de manière plus détaillée. L'imprimeur-libraire publie le roman trois mois après son impression d'un autre « best-seller » de la matière épique, *Galien Rethoré*. Pour ce dernier, il reprend l'édition *princeps* de Vérard publiée à Paris en 1500, en y ajoutant une fin inédite⁵⁷. On peut donc raisonnablement penser qu'il a procédé de même pour son édition d'*Ogier*, elle-même déjà publiée par Vérard. Une autre hypothèse prend en compte l'existence de liens familiaux entre les familles Vingle et Nourry, toutes deux établies à Lyon. En effet, après la mort de leur père Jean de Vingle en 1513, les deux fils, Pierre, futur imprimeur-libraire, et Jean, graveur, entrent au service de Claude Nourry. Pierre sera associé aux affaires en 1525⁵⁸ et épousera la fille de son maître avant de lui succéder⁵⁹. Nourry, qui multiplie les publications de romans de chevalerie à partir de 1520, a donc pu utiliser l'édition *princeps* de Vingle, sinon être influencé par son gendre

⁵⁵ Voir François Suard, « *Ogier le Danois* : remaniements tardifs et imprimés », *op. cit.* ; Nicole Cazauran, « *Ogier le Danois* revu et corrigé : note sur les proses imprimées (1496-1583) », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 3, 1985, p. 25-32.

⁵⁶ Voir Sergio Cappello, « L'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première moitié du XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 68-70.

⁵⁷ Voir Jules Horrent, « Galien le Restoré », dans G. Hasenohr, M. Zink (dir.), *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, p. 480-481.

⁵⁸ Il est par exemple l'imprimeur des *Quatre filz Aymon* publié par Nourry en 1526 (voir Julien Baudrier, *Bibliographie lyonnaise, recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Paris, F. de Nobele, t. XII, 1964, p. 74).

⁵⁹ Voir Guillaume Fau, Sarah Saksik, Marie Smouts et Sylvie Tisserand, « Dictionnaire des imprimeurs et libraires lyonnais du XV^e siècle », dans Frédéric Barbier (dir.), *Le Berceau du livre : autour des incunables. Etude et essais offerts au Professeur Pierre Aquilon par ses élèves, ses collègues et ses amis*, *Revue d'histoire du livre*, n° 118-121, Genève, Droz, 2004, article n° 107, p. 242-243.

dans ce choix éditorial. Il avait d'ailleurs déjà publié deux titres de son prédécesseur lyonnais, *Les Troys filz de roys*⁶⁰ (1503 et 1508) et *Les Quatre filz Aymon* (1506)⁶¹. Cependant, Aurélia Dompierre préfère Le Petit Laurens comme source des quatre éditions sélectionnées pour son analyse (dont celle de Nourry). Ces dernières en reproduisent les rubriques additionnelles, absentes des versions de Vingle et Vêrard. Mais elle observe également des convergences avec Vingle, ce qui permet d'imaginer l'utilisation de plusieurs sources⁶². N'oublions pas l'édition Veuve Trepperel/Jean Janot, qui n'a pas été prise en compte dans l'analyse d'Aurélia Dompierre, qui découle elle aussi, comme nous le verrons, de celle du Petit Laurens. Précédant de peu l'édition Nourry⁶³, elle peut aussi avoir constitué une source pour l'imprimeur-libraire.

Par ailleurs, la comparaison des sept éditions sélectionnées permet à Aurélia Dompierre de proposer un rapport de parenté entre les éditions lyonnaises de Claude Nourry (1525) et de Benoît Rigaud (1579)⁶⁴, vraisemblablement séparées par une copie intermédiaire. Après comparaison des titres⁶⁵, celle-ci semble être l'édition d'Olivier Arnoullet⁶⁶, qui publie le roman à deux reprises, en 1556 et 1560. Les mêmes refontes opérées à l'origine par Claude Nourry et relevées par Aurélia Dompierre dans la comparaison Nourry-Rigaud (abrègement, réorganisations de paragraphes en un bloc, rubriques similaires etc.) y sont reproduites. Rappelons qu'Olivier Arnoullet est en concurrence directe avec Claude Nourry dans les années 1520-1530⁶⁷ : leurs publications sont analogues⁶⁸ (ils montrent tous deux une

⁶⁰ Une prose épique originale de la moitié du XV^e siècle, Jean de Vingle en donne l'édition *princeps* en 1501.

⁶¹ Voir Sergio Cappello, *op. cit.*, p. 67.

⁶² *Op. cit.*, p. 81. Voir la transcription de la table des rubriques et de ses variantes pour les quatre éditions sélectionnées (*op. cit.*, « Annexe 6 », p. 1584-1601). Notons que l'intrusion du Petit Laurens dans le « groupe lyonnais » fragilise la cohérence de sa dénomination, mais nous choisissons tout de même de la conserver, de même que celle de Vingle dans le « groupe parisien ».

⁶³ L'édition Veuve Trepperel/Jean Janot ne porte pas de date d'impression mais on connaît celles de la collaboration des deux imprimeurs-libraires : 1512 à 1519. De plus, l'inventaire après décès de Jean Janot, dressé en 1522, montre qu'une édition d'*Ogier* non reliée existait bel et bien dans l'atelier qu'il partageait avec sa belle-mère et collaboratrice (voir Graham A. Runnalls, « La vie, la mort et les livres de l'imprimeur-libraire parisien Jean Janot d'après son inventaire après décès (17 février 1522 n.s.) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 78, fasc. 3-4, 2000, p. 847, n° 260 « Vie de Ogier – 120 – 40f »). Nous reviendrons sur cette édition qui pose quelques problèmes de datation.

⁶⁴ Notamment dans leur tendance à l'abrègement (les mêmes passages sont synthétisés) et dans la réorganisation de certains paragraphes en un seul bloc (*op. cit.*, p. 81-85).

⁶⁵ Voir la comparaison des titres chez Arnoullet/Rigaud (en aval de l'analyse, p. 145).

⁶⁶ Sergio Cappello a recensé au moins 33 romans de chevalerie et quatre histoires d'amour italiennes et espagnoles publiés par Olivier Arnoullet entre 1524 et 1558, dont de nombreuses éditions non datées (*op. cit.*, p. 66-67).

⁶⁷ La période d'activité de Claude Nourry s'étend de 1493 à 1533 et celle d'Olivier Arnoullet de 1517 à 1567 (« Dictionnaire des imprimeurs et libraires lyonnais du XV^e siècle », *op. cit.* ; Julien Baudrier, *op. cit.*, Paris, A. Picard et Fils, t. X, 1913, p. 28).

⁶⁸ « On sait aussi que leurs publications, généralement analogues, s'adressent au même public. Un examen même rapide de Baudrier permet de déceler chez l'un comme chez l'autre la même prédilection pour les romans de chevalerie, les calendriers des Bergers, les traductions françaises de romans latins, italiens ou espagnols, les

prédilection pour les romans de chevalerie), ils s'adressent au même public, conservent tous deux la typographie gothique et travaillent dans le même quartier. Un rapport d'influence existe donc entre les deux éditeurs. Même si Arnoullet imprime le roman une trentaine d'années après son ancien concurrent alors déjà décédé, il s'est appuyé sur le modèle de l'édition de 1525. À ce moment-là, il a déjà publié une grande partie du corpus de romans de chevalerie médiévaux, toutes matières confondues, ainsi que plusieurs « nouveaux romans »⁶⁹. Pour finir, Benoît Rigaud est le dernier maillon de cette première famille éditoriale lyonnaise. Acteur, comme on l'a vu avec le *Lancelot*, de la dernière vague éditoriale de romans de chevalerie dans les années 1570-1590, il propose des réimpressions bon marché d'œuvres imprimées au début ou au milieu du siècle. Lorsqu'il publie *Ogier* pour la première fois en 1579, il a déjà deux proses épiques à son actif, *Galien le Restoré* et *Fierabras* en 1575, ainsi qu'une troisième, *Maugis d'Aigremont*, qu'il imprime la même année. Après sa mort, ses héritiers publient une dernière fois *Ogier* en 1599, sur le modèle de l'édition paternelle.

Rapports de parenté au sein du groupe parisien

Si l'on se reporte aux imprimeurs ayant travaillé avec Antoine Vérard⁷⁰, on trouve le nom du Petit Laurens dans une collaboration sur *Les Postilles et Expositions des Epistres*, édition non datée mais située aux alentours de 1498-1499. Leurs contacts ont donc pu influencer le choix éditorial du Petit Laurens et lui fournir la source de sa propre édition du texte, ce qui a été confirmé par les conclusions d'Aurélia Dompierre. Certes, les bois qu'il utilise sont repris à l'édition de Vingle, mais Vérard avait procédé de même. Le Petit Laurens a donc tout aussi bien pu y avoir accès par l'intermédiaire de l'édition de Vérard. Par ailleurs, la critique a également établi un rapport de parenté entre l'édition Lotrian/Janot et Le Petit Laurens, nous y reviendrons⁷¹. Nous pouvons ensuite établir une parenté éditoriale concrète entre les imprimeurs-libraires suivants, qui partagent des liens familiaux et commerciaux : Veuve Trepperel/Jean Janot, Alain Lotrian/Denis Janot et Nicolas Chrestien. Brigitte Moreau est à l'origine d'une expression heureuse pour qualifier cette sorte de dynastie éditoriale, la

traités de piété. Ils se trouvent donc nécessairement tous deux en position de concurrence commerciale » (Gérard Defaux, *Rabelais et son masque comique, Études rabelaisiennes*, t. XI, Genève, Droz, 1975, p. 121. C'est en particulier autour de la question de l'origine des œuvres de Rabelais qu'est souvent évoquée la concurrence Arnoullet-Nourry (voir Gérard Defaux, *Rabelais agonistes : du rieur au prophète. Étude sur Pantagruel*, Gargantua, le Quart Livre, *Études rabelaisiennes*, t. XXXII, Genève, Droz, 1997, p. 81).

⁶⁹ Voir Julien Baudrier, *op. cit.*, t. X, p. 33-91.

⁷⁰ Voir la liste publiée par Mary Beth Winn, *Anthoine Vérard, Parisian Publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, *op. cit.*, p. 486-489.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 85-86.

« Galaxie Trepperel »⁷². Il s'agit plus précisément d'un réseau de liens familiaux et commerciaux entre imprimeurs-libraires, de mariages mêlant successeurs et confrères, qui s'étend sur trois générations autour de grands noms de l'édition tels que les Trepperel, les Janot et les Le Noir. Les enseignes de ces familles étaient toutes situées dans la rue Neuve-Notre-Dame ou dans la rue Saint-Jacques, formant un véritable « centre commercial » du livre, à l'abri d'une rude concurrence⁷³. Comme l'explique Graham A. Runnalls :

C'étaient à la fois des compétiteurs et des collègues. Ils publiaient non seulement le même type d'ouvrages, mais parfois les mêmes ouvrages. Certains textes circulaient entre les différents membres de ce clan ; un ouvrage édité par l'un d'eux était souvent réimprimé plus tard par un autre. Il s'agissait effectivement de rééditions de la même édition. C'est ainsi que Jean Janot faisait souvent imprimer des éditions d'ouvrages déjà publiés par Jean Trepperel I et par Michel Le Noir ; et, à leur tour, Alain Lotrian et Denis Janot réimprimaient les éditions de Jean Janot. D'ailleurs, il paraît qu'une collaboration commerciale semblable s'étendait parfois à d'autres éditeurs du quartier, comme Jean Saint-Denis et les Bonfons⁷⁴.

Concernant l'itinéraire éditorial qui nous intéresse, trois générations d'imprimeurs-libraires se succèdent : celle de la veuve de Jean Trepperel associée à son gendre Jean Janot⁷⁵ ; puis celle du successeur de la veuve, Alain Lotrian, lui-même associé au fils de Jean Janot, Denis ; et enfin celle de Nicolas Chrestien, gendre d'Alain Lotrian qui lui succède également. La comparaison des témoins confirme qu'à partir du modèle du Petit Laurens,

⁷² Expression qu'elle utilise notamment dans son édition de l'*Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle, d'après les manuscrits de P. Renouard*, t. I à IV Paris, Service des travaux historiques de la ville de Paris, 1972. Voir aussi : Graham A. Runnalls, *op. cit.* ; Stéphanie Rambaud, « La "Galaxie Trepperel" à Paris (1492-1530) », *Bulletin du bibliophile*, n° 1, Paris, 2007, p. 145-150 et *Les Trepperel, imprimeurs-libraires et le livre à figures (1491-1531)*, Mémoire de D.E.A. à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, UFR d'Histoire de l'Art, 1988-1989.

⁷³ « Il est manifeste qu'à l'intérieur de ce petit groupe de libraires-imprimeurs le mariage était une institution destinée non seulement à garantir la continuité de leurs familles et de leurs commerces, mais aussi à noyauter leur petit cercle fermé » (Graham A. Runnalls, *op. cit.*, p. 800).

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 801.

⁷⁵ Notons que le seul exemplaire accessible de l'édition Veuve Trepperel/Janot, localisé à la Bayerischen Staatsbibliothek de Munich (4 P.o.gall. 115) semble pour le moment perdu (statut : « Verlust »). La base USTC en reproduit le titre : « Ogier le Dannois, Duc de Dannemarche, qui fut l'ung des douze pers de France le quel avec le secours et ayde du Roy charlemaigne chassa les paiens hors de Romme et remist le pape en son siege. Et fut longtemps en faerie, puis revint. Comme vous pourres lire cy apres en ce present liure ». Guy Bechtel (*Catalogue des gothiques français, 1476-1560*, Paris, Librairie Giraud-Badin, 2010, p. 548, O-12) relève, pour cette édition, l'existence de deux tirages, puisque deux titres différents ont été transcrits par les bibliophiles : l'un commençant par « Ogier le Dannois, Duc de Dannemarche... » (exemplaire de Munich), l'autre par « S'ensuyt Ogier Le Danois... » (que l'on retrouve aussi chez les successeurs, Lotrian/Janot et Chrestien). Nous pensons que l'exemplaire de Munich est postérieur à la collaboration Veuve Trepperel/Jean Janot (1512-1519), et qu'il reproduit en partie le titre de Claude Nourry (qui contenait une innovation, la référence au voyage en *Faerie*). En effet, Guy Bechtel note qu'un bois apparaît, au verso de la page de titre, « qui semble figurer entier (avant sciage et effacement des fenêtres) dans l'éd. de Nourry 1525 ». Ainsi, une première édition s.d. Veuve Trepperel/Jean Janot a bien existé, ce qui nous est confirmé par l'inventaire après décès de Jean Janot (voir note 63). Puis Alain Lotrian/Denis Janot, influencés par l'édition de Nourry, ont dû proposer, sous le nom de leurs prédécesseurs, des réimpressions d'exemplaires.

Ogier a circulé sous la même forme⁷⁶ dans le cercle très fermé de la « Galaxie Trepperel » et de ses lecteurs. Ce processus a donc assuré la pérennité de l'œuvre sur plusieurs décennies.

Aurélia Dompierre propose une dernière hypothèse de parenté éditoriale à partir de convergences entre les éditions Lotrian/Janot et Nicolas Bonfons (1583)⁷⁷. Trois autres éditions Bonfons non datées précèdent cette dernière, l'une par le père de Nicolas, Jean Bonfons, une seconde par sa veuve et une troisième par Nicolas Bonfons lui-même. Encore une fois, la parenté éditoriale au sein de cette famille est manifeste : *Ogier* intègre à nouveau une dynastie d'imprimeurs-libraires, spécialisés dans le roman de chevalerie médiéval⁷⁸. Mais il est intéressant de revenir sur la remarque précédente de Graham A. Runnalls au sujet des rapports entre la « Galaxie Trepperel » et la famille Bonfons : « une collaboration commerciale semblable s'étendait parfois à d'autres éditeurs du quartier, comme Jean Saint-Denis et les Bonfons ». En effet, Jean Bonfons, dont l'enseigne *Saint Nicolas* était située rue Neuve-Notre-Dame était donc un voisin et concurrent potentiel de la « Galaxie Trepperel ». On peut d'ailleurs le rattacher aussi à une « galaxie » éditoriale puisqu'il a succédé à l'éditeur Pierre Sergent, son beau-père, qui avait lui-même pris la relève Jean Saint-Denis, autre grand éditeur. Dans l'inventaire après décès de Jean Janot, plusieurs titres correspondent à des invendus sous forme de piles de feuilles de papier non reliées. Ils sont mentionnés dans l'inventaire, mais ont aujourd'hui disparu. Or, ils ont en commun le format et le nombre de pages avec des éditions bien réelles et parvenues jusqu'à nous. Celles-ci ont été publiées soit par des imprimeurs-libraires appartenant à la « Galaxie Trepperel » et postérieurs à Jean Janot, soit par des confrères, parmi lesquels on trouve les noms de Jean Saint-Denis, Pierre Sergent, Jean Bonfons et Nicolas Bonfons⁷⁹. Cela signifie donc que Jean Janot avait d'abord lui-même publié ces ouvrages, puisqu'on en garde une trace dans l'inventaire, et qu'ils ont

⁷⁶ Graham A. Runnalls explique qu'une « édition était calquée sur la précédente. Le typographe cherchait à en copier exactement non seulement le texte, mais aussi la foliation, la mise en page, la division du texte en pages, etc. Les différences que l'on peut relever sont presque toujours à attribuer aux défaillances humaines – coquilles, différences d'orthographe (fréquentes en moyen français), négligences, etc. » (*op. cit.*, p. 828).

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 86-88. Aurélia Dompierre précise que l'édition Bonfons apporte de nombreuses leçons individuelles mais qu'elle semble affiliée à l'édition Lotrian/Janot si on observe la table des rubriques et la *varia lectio*.

⁷⁸ Voir Arlette Destot, *Un libraire parisien au XVI^e siècle : Jean Bonfons. Édition et littérature populaire*, Mémoire de maîtrise de l'Université de la Sorbonne-Paris I, 1977, qui mentionne, pour Jean Bonfons, 39 éditions de romans chevaleresques dont 6 imprimés par sa veuve (voir son catalogue des éditions p. 129-139) ; Annie Charon-Parent, « Jean Bonfons, libraire parisien, et l'illustration des romans de chevalerie », in *Le Livre et l'image en France au XVI^e siècle, Cahiers V. L. Saulnier*, n° 6, 1989, p. 57-74).

⁷⁹ Voir sa liste des titres de l'inventaire avec identification chez d'autres éditeurs (*op. cit.*, p. 842-850) : « D'autres éditeurs parisiens arrivaient, d'une façon ou d'une autre, à acquérir une édition publiée à l'Écu de France, qu'ils réimprimaient à leur tour, tout en respectant le texte et le format de l'édition antérieure » (*op. cit.*, p. 828). On trouve évidemment aussi des titres qui sont des rééditions, par Jean Janot, d'ouvrages déjà publiés, le plus souvent par ses prédécesseurs de la « Galaxie ».

ensuite servi de modèle à ses successeurs ou à d'autres imprimeurs-libraires avant de disparaître. Cette pratique de réémissions par des concurrents semble assez répandue pour qu'on puisse l'interpréter, avec Graham A. Runnalls, comme une « collaboration commerciale ». Même si ces exemples de titres ne concernent pas notre texte, puisque l'édition de la Veuve Trepperel associée à Jean Janot a bien été conservée, ces remarques permettent encore une fois de mieux cerner la circulation et la transmission potentielle d'*Ogier* depuis la « Galaxie Trepperel » jusqu'à la famille Bonfons.

Pour finir en « bouclant la boucle », revenons au Petit Laurens qui, d'après les hypothèses d'Aurélia Dompierre, aurait servi de modèle à ce grand groupe parisien. L'adresse de l'imprimeur-libraire est la suivante : rue Saint-Jacques « près Saint-Yves ». Or, Jean Trepperel, prédécesseur de la veuve Trepperel mais qui ne semble pas avoir publié *Ogier*, avait une adresse similaire : « À la grand-rue Saint-Jacques, auprès Saint-Yves »⁸⁰, avant de déménager rue Neuve-Notre-Dame. Rien ne nous empêche donc d'imaginer une autre « collaboration commerciale » entre les deux éditeurs et l'existence d'une édition perdue de Jean Trepperel, publiée avant la réémission de sa veuve associée à son gendre.

Le groupe lyonnais

L'édition princeps

Après le succès rencontré dans l'édition des *Quatre fils Aymon*, Jean de Vingle⁸¹ choisit de faire passer à l'imprimé une autre « ancienne histoire », dont il existe au moins une copie de la prose manuscrite (inventoriée, on l'a dit, dans la bibliothèque de Philippe le Bon). La page de titre (figure 7) comporte une initiale ornée autour de la première lettre du nom du héros et de très gros caractères pour les mots « Ogier le Dannoys, duc de Dannemarche, qui fut l'ung ». Elle s'appuie sur le modèle du titre long :

Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'ung des pers de France, lequel, avec l'ayde du roy Charlemagne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege ; et conquist trois terribles geans sarrasins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egypte, devant Romme, Bruhier, souldan de Babiloine, devant Laon, et Justamont, son frere, devant Acre ; et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et conquist Hierusalem et Babiloine, et plusieurs autres vaillances fist ledit Ogier en son temps.

⁸⁰ Voir les notices de la BP16 n°12437636 et n°13321594.

⁸¹ Nous rappelons que nous nous appuyons sur une numérisation mise en ligne par ProQuest : il s'agit de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de Florence, Palat. E-6-2-9. Pour une description des caractéristiques techniques de l'exemplaire, ainsi que des deux autres témoins (Paris, BNF, microfilm M-210 et Copenhague, KB, inc. Haun., 4282-fol.), voir Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 9-12. Notons que celui conservé à Paris sous forme de microfilm est un exemplaire de luxe, dans la tradition des manuscrits somptueux, dont les bois et les initiales ornées sont peints. Notre exemplaire s'adresse à un public moins prestigieux, les pieds-de-mouche subsistent mais les bois et les initiales ornées sont bruts.

Ce titre inédit place le héros au cœur du sujet et souligne ses fonctions héroïque et religieuse⁸². Les aventures amoureuses et merveilleuses, propres à l'univers du roman, sont passées sous silence. L'éditeur choisit donc de se placer en droite ligne de la chanson de geste traditionnelle, ce qui se vérifie aussi, nous le verrons, dans l'élaboration du système de repérage textuel. Le prologue, que nous avons déjà étudié, s'ouvre sur un bois gravé (figure 8) représentant la scène des fées au berceau d'Ogier qui sera reprise dans la plupart des éditions. À l'arrière-plan droit, la mère du héros, morte en couche, est représentée dans son lit. La main au front, une domestique tient un cierge devant elle. Au premier-plan, cinq fées entourent le berceau. L'une d'elles porte le nouveau-né. La sixième est en retrait, à l'arrière-plan gauche. Toute la scène est richement ornée de colonnes, feuillages et médaillons, ces derniers sans doute prévus pour y inscrire les initiales de riches acheteurs, en cas d'exemplaire enluminé. Ainsi ce bois reprend la scène clé développée dans le prologue, qui, on l'a dit, confère à l'œuvre un sens programmatique. Pour cette raison, on peut également alléguer que c'est le personnage de Morgue qui est représenté tenant Ogier dans ses bras. 57 autres bois figurent dans l'exemplaire après chaque rubrique, et un dernier constitue la marque de l'imprimeur-libraire. Trois thématiques sont privilégiées à la fois pour les rubriques et pour les gravures : les scènes de bataille, les déplacements (notamment par bateau) et les scènes de duels. Aucune péripétie amoureuse ou merveilleuse à l'exception du mariage d'Ogier et de la visite des fées au berceau n'est représentée dans les gravures. Les rubriques, quant à elle, en font rapidement mention⁸³ mais privilégient largement, comme on l'a dit, la thématique guerrière à travers une utilisation stéréotypée. Plusieurs bois sont répétés (scènes de batailles, duels et voyages en bateau) mais la plupart sont spécifiques à la rubrique qu'ils illustrent, ce qui n'est pas surprenant pour un incunable. Le graveur est souvent contraint de sélectionner une péripétie parmi d'autres annoncées dans la rubrique. Mais ce choix reste toujours cohérent avec les *leitmotiv* épiques qui jalonnent le système de repérage textuel à la manière des procédés itératifs de la chanson de geste. Notons pour finir l'absence de table des rubriques

⁸² Siegbert Himmelsbach décrit le message de l'épopée à travers trois fonctions :

« - une fonction héroïque : chanter la puissance de l'individu

- une fonction religieuse et morale : chanter la puissance de Dieu et de l'Église (et la puissance de l'homme soutenu par Dieu)

- une fonction patriotique : chanter la puissance de la communauté qui lutte pour son unité. » (*L'épopée ou la « case vide »*, Tübingen, Max Niemeyer, 1988, p. 201).

⁸³ On ne trouve pas de rubrique sur la thématique amoureuse (à part l'annonce d'une union, d'un mariage). La thématique merveilleuse se restreint à quelques exemples : « Comment la dame de Senlis fist assaillir Ogier par trente chevaliers, pour lui oster l'anneau que Morgue la fae lui avoit donné, et comment il les vainquist » (f. Ciii r°) ; « (...) et comme le roy mourut, et après, a la requeste de la royne et par son amonition, Ogier devoit espouser, n'eust esté Morgue la fae sa dame et seur du roy Artus, qui luy vint au devant, qui l'emmena, et depuis ne fut veu » (f. Di v°). Deux autres exemples mentionnent rapidement le personnage de Papillon.

dans cette édition *princeps*, une autre caractéristique habituelle dans un incunable, et la présence d'un *explicit* suivi du colophon :

A la louenge de Dieu et de toute la court celeste. Cy finist le rommant nomme Ogier le dannoyz parlant des belles victoires et grandes prouesses qu'il eut ensemble plusieurs nobles princes francoys contre les sarrasins et infidèles. Imprimé a lyon par Jehan Vingle. L'an de grace M.CCCC.LXXXXVI le vi jour d'octobre⁸⁴.

De même que dans l'ouverture du prologue, l'*explicit* place l'œuvre sous l'autorité divine, avec l'utilisation d'une formule identique (« (...) afin que nous puissions faire chose qui soit a sa louange et a la louange de toute la court céleste »⁸⁵). Le « contrat » a donc bien été rempli et le lecteur peut ici en faire le bilan. Un autre renvoi au prologue apparaît à travers la référence au roman. Le texte qui peinait à se définir entre les dénominations de « matière » ou de « livre », semble enfin trouver ici un compromis : il est un « rommant », terme qui désigne à l'époque, on l'a dit, la catégorie spécifique du roman de chevalerie. On voit qu'en cette fin du XV^e siècle, cette référence ne constitue pas encore un contre-argument commercial pour l'éditeur, comme elle le deviendra plus tard, entraînant sa substitution par des termes comme « livre » ou « histoire ». Enfin, l'*explicit* rappelle les thématiques traditionnelles de la chanson de geste : les victoires et prouesses des français contre les sarrasins et infidèles.

Renouveler la littérature chevaleresque à Lyon : l'édition Nourry

On doit à Claude Nourry la seconde édition lyonnaise publiée près de 30 ans après l'édition *princeps*. Sergio Cappello a étudié la production chevaleresque de l'imprimeur-libraire durant ses différentes périodes d'activité. Avant 1520, il reprend des titres de ses prédécesseurs lyonnais, comme on l'a vu avec Jean de Vingle. Puis dans les années 1520-1530, il multiplie la publication de « vieux romans » (dont une édition *princeps*, *Giglan*⁸⁶ en 1520), tout en explorant également d'autres créneaux, les histoires amoureuses venues d'Italie et d'Espagne et déjà imprimées à Paris (*Peregrin* en 1528, 1529, 1535 ; *Célestine* en 1529 ; *Flammette* en 1532), la nouvelle de Boccace *Urbain le Mescogneu* (s.d.) ou encore *Pentagruel* (s.d.)⁸⁷. Cette production montre aussi la présence d'une volonté, chez

⁸⁴ F. D vi v^o.

⁸⁵ F. a ii r^o.

⁸⁶ Notons que *Giglan* est la mise en prose et la fusion de deux romans arthuriens en vers (le *Jaufré*, unique roman arthurien en langue d'oc et *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu) par Claude Platin, un religieux contemporain des imprimés, qui a traduit des textes en italien et en espagnol pour d'autres éditeurs. En 1533, sous le nom de son mari décédé la même année, la veuve de Nourry propose également la première édition de *Jehan de Paris*, un roman d'aventures original attribué à Pierre Sala.

⁸⁷ Voir Sergio Cappello, *op. cit.*, p. 67-68.

l'imprimeur-libraire, de renouveler le genre romanesque et particulièrement le roman de chevalerie⁸⁸. Ainsi, les « vieux romans » qu'il réédite à partir de 1520 ne se limitent pas à calquer les éditions précédentes mais proposent des réécritures⁸⁹. Dans cette première édition in-4 d'*Ogier* qui conserve toujours les caractères gothiques et les pieds-de-mouches comme marqueurs génériques, la refonte de Nourry intervient dès le titre, dans lequel est introduite la dimension merveilleuse, ajoutée au titre originel⁹⁰ de Vingle :

*Ogier le Dannoy duc de Dannemarche : qui fut l'ung des douze pers de France, lequel avec l'ayde du roy Charlemaigne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege. Et conquist troyz terribles geans sarrazins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egypte devant Romme, Bruhier souldan de Babylone devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et conquist Hierusalem et Babylone, et plusieurs autres vaillances feist ledict Ogier. Et fut long temps en faerie, puis revint comme vous pourrez lire cy apres en ce present livre*⁹¹.

Nourry choisit donc d'ouvrir le titre à une perspective plus romanesque, alors que ses prédécesseurs avaient uniquement proposé la dimension épique, centrée sur les thématiques traditionnelles de la chanson de geste carolingienne (la mention de Charlemagne et de ses pairs, celle des sarrasins, du pape ou de Jérusalem) et sur les fonctions héroïque et religieuse du héros. La mythification d'Ogier et la fin ouverte à vocation cyclique de l'œuvre sont aussi suggérées par la référence au séjour en *Faerie*, suivi du retour du héros. Enfin, un aspect

⁸⁸ « Aux côtés de Romain Morin, de Denys de Harsy ou de François Juste, dont le rôle novateur dans le domaine de la fiction sentimentale a été bien mis en lumière par les travaux de William Kemp, Nourry apparaît ainsi comme l'un des protagonistes de la tentative de renouvellement du genre chevaleresque en France dans la première moitié du siècle » (Sergio Cappello, *op. cit.*, p. 68-69). Voir les travaux de William Kemp : « Les petits livres français illustrés de Romain Morin (1530-1532) et leurs dérivés immédiats », in Antonio Possenti et Giulia Mastrangelo (dir.), *Il Rinascimento a Lione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, p. 465-525 ; « Les éditions parisiennes et lyonnaises de la Complainte de Flammette de Bocace (1531-1541) », *Studi francesi*, XXXII, 2, 1989, p. 247-265 ; « Denys de Harsy et François Juste vers 1540 : de *La Pugnition de l'amour contempne* aux *Comptes amoureux* », in Diane Desrosiers-Bonin et Eliane Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, Paris, Champion, 2008, p. 269-291 ; Christine de Buzon et William Kemp, « Interventions lyonnaises sur un texte parisien : l'édition des *Angoyssees douloureuses qui procedent d'amours* d'Helisenne de Crenne (Denys de Harsy, vers 1539) », in Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), *L'Emergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance. 1520-1560*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 179-196.

⁸⁹ Pour son édition de *Galien Rhetoré* par exemple, son travail de remaniement commence dès le titre dont il propose une version inédite dans une perspective non seulement chevaleresque mais aussi sentimentale : *Les nobles prouesses et vaillances de Galien restaure fils de noble Olivier le marquis, et de la belle Iaqueline fille du roy Hugon empereur de Constantinople* (voir Sergio Cappello, *op. cit.*, p. 69-70). Notons que les refontes de Nourry ne se limitent pas aux romans de chevalerie, mais interviennent également sur les éditions de récits sentimentaux (voir Michèle Clément, « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 : des interventions lyonnaises en réseau sur les "récits sentimentaux" ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, Année 2011, volume 71, Numéro 1, p. 35-44).

⁹⁰ On note tout de même quelques corrections orthographiques et la précision des « douze » pairs, présente aussi dans l'édition Veuve Trepperel/Janot, sans que l'on puisse certifier, encore une fois, qui en est la source. Cette dernière édition, au contraire de Nourry, ajoute aussi « le secours et ayde » (originellement « l'ayde ») et supprime tout le développement à partir de « Et conquist (...) ».

⁹¹ F. a n r^o-v^o. Nous citons le texte d'après l'édition conservée à la BNF, Arsenal, Rés. 4-BL-4267, disponible sur Gallica. Voir la description des caractéristiques techniques de l'exemplaire dans Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 1562-1563. La numérotation fonctionnant par cahier, nous l'utiliserons comme repère pour numéroter les feuillets. Nous procéderons ainsi pour toutes les autres éditions basées sur une numérotation des cahiers.

commercial et publicitaire transparaît également dans ce titre à travers les références à la lecture (« lire »), au lecteur (« vous ») et à l'objet-livre (« livre »). Nourry vise un public diversifié et déjà fidélisé à ses éditions de « vieux romans » : il se permet donc d'interpeller le lecteur dès le titre, un lieu d'accroche privilégié. La mise en page soignée apparaît comme un autre argument commercial. Elle renforce l'attention portée au héros à travers une initiale ornée autour de la première lettre de son nom, des caractères à l'encre rouge⁹² de taille plus conséquente sur « Ogier le Dannoys duc de Dannemarche : qui fut l'ung », et la présence d'un bois gravé (figure 9). Celui-ci représente un chevalier dans un style renaissant, à cheval, l'épée brandie. Il est entouré d'une frise mêlant fleurs, feuillages, animal réel (un paon) ou extraordinaire (un dragon). La dimension merveilleuse présente dans le titre est ainsi discrètement relayée par l'illustration qui affiche des caractéristiques génériques reconnaissables par le lecteur.

Le prologue ne présente pas de refonte majeure, au contraire de la rubrication. Dans ses 62 rubriques, Nourry reprend les ajouts (trois rubriques) mis en place depuis l'édition du Petit Laurens et introduit plusieurs modifications inédites : quatre nouvelles rubriques, trois rubriques déplacées et une rubrique supprimée⁹³. À l'intérieur des chapitres, les paragraphes sont parfois réorganisés, conséquemment à l'abrègement du texte⁹⁴. Ces nouveautés visent surtout à gagner en cohérence et en clarté : par exemple, une rubrique est ajoutée à la suite de la formule de transition *Je retourneray a Ogier et laisseray a parler de Charlemagne* (« Comment Ogier devint brigant et assembla trois ou quatre cens hommes cuidant retourner en son pays, mais Charlemagne lui couppa le chemin, parquoy fut force au pouvre Ogier de s'en fouyr hors de France »⁹⁵). En plus d'améliorer la lisibilité du texte, cette refonte, qui isole par la rubrication un épisode important de l'histoire d'Ogier, oriente la compréhension de l'œuvre. En effet, elle souligne la solitude et la marginalisation du héros, devenu brigand et haï de tous, contribuant à sa caractérisation mythique.

Mais la posture auctoriale de Nourry va également influencer le traitement de la thématique amoureuse, non seulement dans les rubriques mais aussi dans le texte propre.

⁹² L'encre rouge est également utilisée pour l'adresse en bas de page.

⁹³ Voir la très utile table des rubriques établie par Aurélia Dompierre, (*op. cit.*, p. 1584-1601) qui synthétise celles des quatre éditions sélectionnées pour son analyse (Nourry, 1525 ; Alain Lotrian/Denis Janot, s.d. ; Benoît Rigaud, 1579 ; Nicolas Bonfons, 1583).

⁹⁴ Aurélia Dompierre a relevé cette caractéristique dans ses analyses comparatives : « D'une manière générale, les versions de WXYZ [W est représentée par l'édition Nourry] sont marquées par une tendance à la concision et à l'abrègement qui s'accroît dans la dernière partie de l'œuvre. Plus on avance dans l'œuvre et plus la rédaction se fait hâtive : des détails sont éliminés, les interventions du narrateur sont régulièrement supprimées, des dialogues ou des scènes sont considérablement réduits, mais tout cela sans nuire à la cohérence générale. » (*op. cit.*, p. 80).

⁹⁵ F. d iiii v^o.

Concernant les rubriques d'abord, Nourry modifie à plusieurs reprises la référence au personnage féminin : des tournures spécifiques au langage amoureux sont insérées. Le tableau ci-dessous reprend, à gauche la version originelle (présente chez Vingle, Vérard et Le Petit Laurens), et à droite la version de Nourry⁹⁶ :

Éditions Vingle/Vérard/Le Petits Laurens	Édition Nourry
IX : Comment le traître roy Dannemont, qui estoit embuché au boys, quant il vit que Ogier avoit du meilleur sur le roy Caraheu, sortit avecques troys cens hommes et vint fraper sur Ogier et l'emmena prisonnier, et fut baillé a la pucelle Gloriande en garde [...].	IX : Comment le traistre roy Dannemont, qui estoit embusché au boys, quant il vit que Ogier avoit du meilleur sur le roy Caraheu, sortit avecques trois cens hommes et vint frapper sur Ogier et l'emmena prisonnier, et fut baillé en garde a la belle Gloriande [...].
XXX : Comme Ogier partist pour aller jouter au roy Bruhier et l'occist, et comme Justamon et Yzoré filz de Bruhier alerent avecques .x. mille payens pour cuider prendre Ogier, et comment Ogier les trouva dedens le bois ou ilz tenoient la fille du roy d'Angleterre qui fut delivree par Ogier.	XXX : Comment Ogier le Dannoys alla jouter contre le souldan Bruhier et l'occist, et comment Justamont et Isoré allerent avecques dix mille payens dedens un boys pour cuyder prendre Ogier, et comment Ogier les y trouva ou ilz tenoyent la belle Clarice fille du roy d'Angleterre .
XXXI : Comment Bernard de Bruyt presenta au roy Charlemagne Clarice la fille du roy Achar d'Angleterre [...].	XXXI : Comment Berard de Bruyt presenta au roy Charlemagne la belle Clarice, fille du roy d'Angleterre [...].

Parmi les rubriques ajoutées par Nourry, il en est une qui intéresse particulièrement notre propos :

Comment le roy Desier vouloit rendre Ogier à l'empereur Charlemagne, et comment la royne femme du roy Desier pour la grande amour secrete qu'elle avoit a Ogier l'engarda d'icelle trahison et si couchèrent ensemble⁹⁷.

L'imprimeur-libraire choisit de consacrer une rubrique et par conséquent un chapitre à un épisode amoureux. Ce dernier était originellement fondu dans le chapitre précédent, au milieu de péripéties proprement épiques⁹⁸. Plusieurs caractéristiques du récit sentimental, tel qu'il s'est développé en Italie et en Espagne, sont réunies dans l'épisode et la rubrique : la relation triangulaire, l'amour secret, la trahison, le passage à l'acte⁹⁹. Nourry ajoute également un bois

⁹⁶ Pour les transcriptions, nous avons utilisé les deux tables de rubriques établies par Aurélia Dompierre (*op. cit.*, p. 1575-1583 et p. 1584-1601).

⁹⁷ F, e iin v^o.

⁹⁸ D'après le tableau d'Aurélia Dompierre (*op. cit.*, p. 1578), les rubriques précédente et suivante donnent, dans l'édition Vingle/Vérard/Petit Laurens : « XVII : Comment les deux ostz des deux roys Charles et Desier sont ordonnez l'un devant l'autre pour donner l'assault, et comme chascun de sa part fist mettre ses banieres et panons au vent, et firent chascun d'une part et d'autre sonner trompettes et clérons. » ; « XVIII : Comment le roy Desier saillit hors de Pavye pour assaillir les François, et y eut forte bataille, et eust esté le roy Desier prins se n'eust esté Ogier qui sortit hors de la main des François, et comment il s'en fouyt a Chasteaufort. »

⁹⁹ Ces caractéristiques pourraient aussi être considérées comme communes au traitement médiéval et courtois de l'amour. Mais Emmanuelle Hoyer-Poulain explique que les versions en prose « montrent clairement que les conceptions médiévales de l'amour courtois n'ont pas été intégrées à nos textes. Les modifications apportées par le dérimage du XV^e siècle n'expriment pas une idéologie définie [...] » (« Les relations amoureuses dans les réécritures de la légende d'Ogier le Danois », *Topiques romanesques : réécriture des romans médiévaux (XVI^e –*

de réemploi pour l'illustrer. Celui-ci représente un gentilhomme, accompagné de gardes, semblant conduire une dame dans un cachot. Malgré l'incohérence du décor, la proximité physique entre le gentilhomme et la dame, qu'il tient par le bras, suffit à suggérer au lecteur une relation amoureuse. De plus, bien qu'il ne soit pas spécifique à la rubrique, ce bois a le mérite de contraster au milieu des scènes de batailles qui le précèdent et le suivent. On voit bien l'importance accordée par Nourry à la thématique amoureuse qu'il choisit de mettre en exergue, probablement sous l'influence des textes italiens et espagnols qui participent au développement du genre en France.

Le texte même de cet épisode amoureux subit quelques modifications dans une perspective plus réaliste¹⁰⁰. La femme du roi Desier, éprise d'Ogier, veut lui révéler que son mari va le trahir. Elle lui avoue d'abord son amour, mais le héros refuse ses avances par loyauté envers le roi. Elle lui dévoile alors la tromperie par l'intermédiaire d'une lettre : il n'en faut pas plus à Ogier pour succomber. Ce nouveau tableau compare la version du Petit Laurens, très proche de celles de Vérard et Vingle, avec celle de Claude Nourry :

Édition Le Petit Laurens	Édition Nourry
Si lui bailla la lettre a lire. Et quant il l'eut leute se trouva fort espouventé : si ne sceut que dire. Si embrassa la dame en lui remerciant la grant loiaulté dont elle estoit plaine. Si se prit a despouller toute nue. Si la vit Ogier la a son bel aise, car elle estoit blanche et nette comme une belle perle. Si se couchèrent nu a nu. Si oublia Ogier tous les travaux qu'il avoit euz tout le temps passé, et celles a venir pour remunerer la bonne roine des bonnes diligences qu'elle avoit prises pour lui, et ni eut autre mal fors que le jour demonstra trop tost sa clarté ¹⁰¹ .	Si luy monstra la lettre dont Ogier se trouva tout perdu. Et embrassa la dame laquelle se despouilla toute nue, et quant il la veit si honneste si se coucherent nu a nu et firent la beste a deux dos, et oublia a celle heure Ogier tous les travaux qu'il avoit eus le temps passé pour remunerer la royne des diligences qu'elle avoit faictes pour luy : et n'y eut autre mal synon qu'il fut trop tost jour ¹⁰² .

Le texte du Petit Laurens est encore emprunt de courtoisie. Ogier remercie la reine de sa loyauté qui est l'une des qualités principales des amants courtois. De plus, la description physique de la dame réunit des symboles de grande beauté (blancheur, pureté, elle est comparée à une perle) et obéit à un schéma traditionnel puisque les détails du passage à l'acte demeurent inaccessibles au lecteur. Enfin, on reconnaît le *topos* du lever du jour que les amants maudissent, issu originellement du genre poétique de l'aube dans la lyrique des

XVIII^e siècles), *Ateliers*, n° 22, 1999, p. 32. De plus, nous avons rappelé que le ton adopté par la mise en prose s'inspire plutôt des *Cent Nouvelles* ou du *Décameron*, ce qui n'exclut pas la persistance occasionnelle de motifs courtois. La lecture de Nourry prolonge ce parti-pris et adopte elle aussi la nouvelle conception en construction de l'amour romanesque.

¹⁰⁰ Bien que le procédé de rationalisation soit très fréquent dans les mises en prose, rappelons que l'une des caractéristiques des histoires d'amour venues d'Italie et d'Espagne constitue leur proximité avec la vie réelle.

¹⁰¹ F. g iiiii v°.

¹⁰² F. e iiii r°.

troubadours. La version de Nourry révèle dès le premier coup d'œil le travail d'abrègement sur le texte. Il traduit aussi l'évolution de la conception courtoise vers un rapport moins idéalisé et plus direct entre les amants : Ogier ne perd plus son temps en remerciements, la beauté de la reine, caractérisée par la pureté, est remplacée par son « honnesteté », et l'acte sexuel est décrit de manière concrète par l'emploi d'une expression bien connue du lecteur : « [faire] la beste à deux dos »¹⁰³.

Un autre épisode est révélateur de ce renouvellement de la thématique amoureuse. Il s'agit du chapitre intitulé dans l'édition Nourry : « Comment Gaultier et le roy Caraheu avec l'ost des francoys partirent d'Acre pour aller devant la cyte de Hierusalem, et comment Gaultier fut amoureux de la belle Clarice fille du roy Moysant »¹⁰⁴. Comme nous l'avons dit précédemment, d'autres personnages assument à la place d'Ogier la fonction romanesque du héros amoureux. L'un d'eux est Gautier, son neveu, dont l'épisode en question raconte la rencontre amoureuse avec une princesse païenne, la belle Clarice, qu'il finira par épouser. La jeune femme tombe amoureuse de Gautier avant même de l'avoir vu, suivant le motif courtois de l'amour de loin, grâce à la description que lui en a donnée un espion. À deux reprises, l'espion formule directement un vœu de mariage pour les futurs amants, là où le texte d'origine¹⁰⁵ se montrait moins explicite :

Édition Vérard (d'après la transcription d'A. Dompierre)	Édition Nourry
Et croiez, par ma loy, quant je l'ay veu aussi beau et de belle taille, j'ay souhaité a par moy cent mille fois, dame Clarice, que vous et lui fussiez assemblez ensemble, car je croy, se ainsi estoit, qu'il n'y avroit couple au monde mieulx assemblee que seriez vous deux. [...] Que pleust a nostre dieu Mahon qu'il eut bien renoyé sa folle creance et que fussiez assemblez ensemble ! (p. 1009)	Et par ma loy quant je le ay veu ainsi beau jay souhaité que vous ma dame Clarice et luy fussiez ensemble par mariage , et je crois que en ce monde ne y auroit plus belle couple que vous deux. [...] Pleust a magom qu'il eust bonne volenté de renoyer sa faulce et mauldicte creance et vous fussiez conjoinctz ensemble par mariage (f. m n v°).

¹⁰³ Il convient de nuancer le ton grivois que peut connoter cette expression à l'époque où l'emploie Nourry. On en attribue souvent faussement l'origine à Rabelais dans son *Gargantua* (chap. 3) : « En son eage virile, espousa Gargamelle, fille du roy des Parpaillos, belle gouge et bonne troigne ; et faisoient eulx deux souvent ensemble la beste à deux douz, joieusement se frotans leur lard, tant qu'elle engroissa d'un beau filz et le porta jusques à l'unziesme moi ». Comme Claude Duneton (*La Puce à l'oreille. Anthologie des expressions populaires avec leur origine*, Paris, Le livre de Poche, 1985, article « Faire la bête à deux dos »), nous pensons qu'elle désigne d'abord, plus ou moins gaillardement, la réalité de l'acte sexuel : « A peine un euphémisme, qui évoque à mon avis, non pas tant la bestialité de la chose qu'une idée d'« union » très intime, et de bonne santé, et surtout la surprise de celui qui par inadvertance découvre la scène, au coin d'un bois ou au détour d'une haie vive ! ». Nourry placerait donc le lecteur dans la position du voyeur, par rapport à une scène plaisante emprunte d'un réalisme plus ou moins cru. Rappelons aussi que dans le développement de la nouvelle conception de l'amour romanesque, la caractéristique sensuelle joue un rôle important. Elle découlerait de l'influence italienne, alors que l'influence espagnole est marquée par la chasteté (voir Gustave Reynier, *op. cit.*, p. 150).

¹⁰⁴ F. m n r° – f. m iiii r°.

¹⁰⁵ Nous avons utilisé la transcription proposée par Aurélia Dompierre, basée sur l'édition de Vérard (*op. cit.*, p. 1008-1024).

La suite du texte n'hésite pas à synthétiser ou gommer certaines caractéristiques du discours courtois. Certes, la tendance à l'abrègement peut aussi expliquer ces changements, mais elle semble sélectionner des traits et motifs bien spécifiques à la conception courtoise :

Édition Vérard (d'après la transcription d'A. Dompierre)	Édition Nourry
Respondit Gaultier : « Madame, je vous prometz que ouy, encores plus que je ne dis, car tout bon chevalier doit emploier sens et force pour les dames. [...] Je n'en sçay rien, dist Gaultier, fors le cueur qui me presse de faire approuche de vostre tant honorable maintien, beaulté, sens, faconde et joyeux entretien. (p. 1017)	Je vous prometz que ouy dist Gaultier. [...] Que vrayement, se dist Gaultier, car le cueur fort me presse de m'approcher de votre excellente beaulté. (f. m iin r°)

De même, on relève deux ellipses particulièrement significatives. D'une part, Clarice se pâmait après que Gautier aie tué Horien qui venait de les surprendre : le texte de Nourry passe ici directement à la réaction verbale de Clarice qui suivait sa pâmoison initiale. D'autre part, la pucelle faisait une longue intervention d'amante éplorée devant le départ du bien-aimé :

Édition Vérard (d'après la transcription d'A. Dompierre)	Édition Nourry
« Helas ! tresredoubté chevalier, celui seul en qui regist tout le parfait de ma seule esperance, ayez pitié et mercy de moy ! Vous congnoissez que familiairement vous ay déclaré tout le secret de mon cueur et ma pensee, et que totalement me suis donnee et rendue a vous, et maintenant vous me laissez, lors que vous me deussiez donner conseil, confort et ayde, car, sans vous et vostre bonne compaignie, je ne sçavroie durer ne vivre ; si vous requiers a tout le moins que veuillez avoir congnoissance de moy, et tenir vostre foy et bonne promesse [...] ». Dont Gaultier tresfort l'en remercia ; si print congié d'elle, car il congneut bien qu'il en esoit heure ; si monta sur son cheval et la baisa moult doucement, tout monté (p. 1024).	Adonc eussiez veu milles baisiers, recommendations, et accolées a ce departement (f. m iiii r°).

Les longs développements du discours courtois sont donc supprimés ou synthétisés, ce qui révèle une évolution de la thématique amoureuse médiévale. Comme on l'a vu pour les rubriques, Nourry souhaite offrir une place plus importante aux aventures sentimentales. Cependant, lorsqu'elles lui paraissent trop archaïques, il n'hésite pas à les remanier.

Par ailleurs, d'autres modifications contribuent à mettre en évidence la thématique amoureuse en l'isolant de toute interférence avec l'univers guerrier. C'est le cas de l'exemple ci-dessous qui montre un usage bien particulier d'un procédé d'abrègement, à savoir la transformation du discours direct en discours indirect :

Et puis Marcisus alla en la chambre de la belle Clarice sa niepce et s'enquist devers elle subtilement s'il y avoit es prisons beaucoup de chrestiens : laquelle respondit que ouy. Et adonc Marcisus luy demanda si son oncle le roy Murgulant en avoit point faict mourir : et elle luy dit que non : mais ung qui se nomme Guyon de Dannemarche la belle eschappee, car mon oncle Murgulant le vouloit faire mourir. Lors Clarice luy dist, beau cousin par vostre foy me direz vous verité. Ouy dame se je la scay. Ne congnoissez vous point le chevalier chrestien qui est le chief de l'armee, et savez vous comme il a nom. Ouy dame Clarice. Si luy commença a dire Marcisus. Ma cousine qui vous en a donné congnoissance, dictes le moy s'il vous plaist. Seurement cousin ce a esté une espie, lequel ainsi qu'ilz descendoyent de leurs bateaulx l'a veu et regardé, et me a dit tant de biens que c'est merveilleuse chose (f. m in r°).

L'utilisation du discours indirect permet de synthétiser le dialogue entre Clarice et Marcisus au sujet des prisonniers chrétiens retenus par le roi Murgulant. Mais dès qu'il est question de la thématique amoureuse, Nourry repasse au discours direct de la source. De même, alors que Gautier et Clarice « banquettent » secrètement, accompagnés de Marcisus leur bienfaiteur, la version de Vérard évoque une action parallèle selon le procédé de l'entrelacement : l'inquiétude des français attendant Gautier aux portes de la ville et craignant qu'il ne lui soit arrivé malheur¹⁰⁶. Le passage est tout bonnement supprimé par Nourry, qui préfère conserver toute l'attention du lecteur sur l'histoire d'amour naissante entre les deux protagonistes.

À la suite du Petit Laurens, les bois de Nourry (au nombre de 58, y compris la page de titre et la marque de l'imprimeur-libraire) reproduisent ceux de l'édition de Vingle. Les mêmes thématiques y sont donc privilégiées (batailles, déplacements, duels). Des rubriques étant ajoutées, quelques bois supplémentaires apparaissent mais sans impacter la distribution thématique d'origine. De plus, certaines rubriques ne sont suivies d'aucun bois. Notons quand même la présence de plusieurs vignettes deux fois plus petites que les autres illustrations dans les derniers chapitres de l'œuvre, témoignant de la nécessité d'un gain de place. On observe également une plus grande souplesse dans l'insertion générale des bois, qui ne suivent plus systématiquement et directement la rubrique (ils apparaissent parfois quelques lignes plus

¹⁰⁶ « Et quant Marsicius vit qu'ilz estoient si bien d'acord, si les laissa ung peu esbatre ensemble, car pas ne leur ennuyoit ; si ennuyoit bien aux François qui estoient demourés aux tentes et pavillons devant Hierusalem. Et disoit Doon de Nantueil, Aymes de Dordonne et autres chevaliers de l'ost a Caraheu : « Roy d'Inde majeur, trop nous deceustes quant vous donnastes tel conceil a Gaulthier le Dannoys, car nous sommes en dangier de ne le revoir jamais, car il est chiés son ennemy mortel, dont nous craignons grandement qu'il n'ayt eu a besoigner. — Messeigneurs, se dist le roy Caraheu, n'ayés point de doubte, car je vous assure qu'il n'avra nul mal, nomplus que s'il estoit ycy. Or en avenge ce que advenir pourra, nous le laissons en la garde de Nostre Seigneur. » Or se sont nos deux personnages si bien festoyés ensemble [...] » (transcription d'Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 1018-1019).

loin). Quant aux petites vignettes, elles ne sont pas spécifiques à la rubrique qu'elles illustrent et contiennent les mêmes caractéristiques génériques que les autres bois (scènes types de bataille, chevaliers à cheval ou déplacement en bateau). Les tentatives de mises en exergue de la thématique amoureuse relevées dans la mise en texte et dans les rubriques ne se font donc pas ressentir au plan de l'illustration, si ce n'est à travers le bois ajouté pour illustrer la péripétie amoureuse entre Ogier et la femme du roi Desier. Les scènes représentant des épisodes amoureux ou merveilleux restent pratiquement absentes, tout comme les personnages féminins d'ailleurs, hormis celle du mariage d'Ogier et des fées au berceau. Mais cette lacune touche également le stock de bois des romans de chevalerie en général.

Enfin, Nourry retouche très légèrement l'*explicit* donné par Vingle : les « nobles princes francoys » deviennent les « nobles princes chrétiens », supprimant donc un archaïsme de la chanson de geste traditionnelle, sa vocation « nationale » et fédératrice, pour conférer aux héros et au texte même une dimension universelle à partir de la notion de chrétienté. Olivier Arnoullet qui reprend le modèle de l'édition Nourry conserve ces modifications de l'*explicit*.

Dans le sillage de Claude Nourry : Olivier Arnoullet

Olivier Arnoullet publie le roman une trentaine d'années après Claude Nourry, son ancien concurrent, dont il reproduit très fidèlement l'édition de 1525. Rappelons qu'il s'est particulièrement illustré dans la vulgarisation des textes de langue française avec une prédilection pour les romans de chevalerie anciens et nouveaux, dont il a déjà publié en 1556 une très grande partie du corpus, toutes matières confondues¹⁰⁷. En 1560, il propose une seconde édition d'*Ogier*, presque identique à la précédente¹⁰⁸. Son titre comporte quelques petites modifications par rapport à celui de Nourry :

Ogier le Dannoy duc de Dannemarche : qui fut l'ung des douze pers de France. Lequel avec l'ayde du roy Charlemaigne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege. Et conquist troyz terribles geans sarrazins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egipte devant Romme, Bruhier souldan de Babylonne devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et aussi conquist la cité de Hierusalem et Babylone, et plusieurs aultres vaillances feist ledict Ogier. Et fut long temps en faerie. Comme vous pourrez lire cy après.

Hormis les variations orthographiques, Arnoullet ajoute « la cité de » à « Hierusalem » et supprime « puis revint » à la suite de « faerie », de même que « en ce présent livre » à la fin du titre. On perd donc la référence au caractère cyclique de la fin de l'œuvre, mise en place

¹⁰⁷ Voir Baudrier, *op. cit.*, t. X, p. 33-91.

¹⁰⁸ On peut relever l'utilisation d'initiales ornées différentes et quelques menues modifications des bois (voir ci-dessous).

par Nourry, qui participait de l'aspect mythique du héros. L'imprimeur-libraire conserve cependant l'initiale ornée et l'encre rouge pour la partie du titre en gros caractères ainsi que pour l'adresse. Au premier plan, un bois gravé (figure 10) présente un homme à cheval sans armure. L'arrière-plan semble proposer une vue globale de différentes péripéties qui attendent le lecteur : on y voit, derrière des remparts, une ville et son château, plusieurs bateaux en mer, et un personnage à cheval s'adressant à deux hommes à pied. Même si la thématique guerrière n'est pas patente (ni armure, ni armes ne sont représentées), on devine cependant qu'il s'agit d'un texte aux multiples aventures cristallisées autour d'un héros principal.

Arnoullet reprend fidèlement le chapitrage et la mise en texte de Nourry. Sa seule innovation réside dans l'illustration, puisqu'il propose de nouveaux bois, de tailles différentes, toujours sur le mode du réemploi¹⁰⁹. Ceux-ci sont au nombre de 55 (en comptant certaines initiales historiées) et sont la plupart du temps associés à une rubrique, mais ils apparaissent également dans le corps du chapitre (par ailleurs certaines rubriques ne sont pas illustrées). Arnoullet conserve toutefois la même répartition thématique au sein de l'illustration du volume (batailles, déplacements, duels pour les thèmes les plus fréquents), en utilisant souvent des scènes identiques à celles de ses prédécesseurs, sans pour autant copier leurs bois. C'est encore une fois la preuve que les imprimeurs-libraires des romans de chevalerie médiévaux possédaient un stock de bois spécifique à cette catégorie de textes et à ses genres connexes (scènes guerrières mais aussi amoureuses). Olivier Arnoullet utilise notamment ceux provenant du fonds paternel qui rassemblait, entre autres, des pièces de Jean Dalles, un grand maître du XV^e siècle, achetées par Jacques Arnoullet suite à la liquidation de l'atelier de Guillaume Le Roy¹¹⁰. Notons que Jacques Arnoullet avait imprimé deux « vieux romans » de chevalerie, *Valentin et Orson* en 1495 (réédité par son fils Olivier en 1526 et 1539) et la *Destruction de Jérusalem* (vers 1495 et en 1504). Les bois de cette nouvelle édition d'*Ogier* restent donc à nouveau centrés sur la thématique guerrière, avec les mêmes exceptions que chez les éditeurs précédents (hormis la représentation des fées au berceau qui n'apparaît plus du tout) : le mariage d'Ogier, présent depuis Vingle, et son aventure amoureuse avec la femme du roi Desier¹¹¹, introduite par Nourry. Arnoullet introduit toutefois une nouvelle référence à la thématique amoureuse qui mérite d'être mentionnée. Elle apparaît sur un bois de plus grande taille que les autres, dans le corps du chapitre intitulé :

¹⁰⁹ On les retrouve notamment dans ses précédentes éditions de « vieux romans » de chevalerie comme *Bertrand du Gesclin* en 1529 (voir des reproductions dans Julien Baudrier, *op. cit.*, t. X, p. 58-59).

¹¹⁰ Voir Julien Baudrier, *op. cit.*, t. X, p. 7 et p. 29.

¹¹¹ On a là un exemple de réemploi d'un bois provenant du fonds paternel, utilisé pour l'impression de la *Nef des Dames* par Jacques Arnoullet en 1503 (voir la reproduction dans Julien Baudrier, *op. cit.*, t. X, p. 20).

Comment Ogier partist de faerie avec son compaignon Benoist, et comment ils arrivèrent près de Montpellier, puis s'en alla a Meaulx, et de Meaulx à Paris, et puis à Chartres ou y deschassa les payens, et des merveilles que Papillon son cheval faisoit¹¹².

La fin du huitième paragraphe de ce chapitre et le début du neuvième, entre lesquels Arnoullet fait apparaître son bois, racontent les avances de la reine de France à Ogier, récemment revenu du royaume de *Faerie* deux cent ans après son départ. L'illustration représente une scène amoureuse traditionnelle (figure 11) : un couple de nobles se tenant devant une fontaine, surplombant la tour d'un château. L'imprimeur-libraire choisit donc de souligner, par l'image, un très court épisode amoureux d'*Ogier*, orientant ainsi l'interprétation de l'œuvre. Celle-ci pourrait présager ici un événement important à partir d'une péripétie presque anecdotique. En effet, Ogier, qui repousse poliment les avances de la reine par loyauté envers le roi, acceptera bientôt, à la mort de celui-ci, de la prendre pour épouse avant d'être enlevé *in extremis* par Morgue. Dans la réédition de 1560¹¹³, le bois en question est supprimé – par manque de place ou indisponibilité ? – et remplacé par une très grande initiale ornée, de taille inhabituelle. Le décalage est rattrapé quelques pages plus loin. Après la rubrique suivante (« Comment la dame de Senlys fist assaillir Ogier par trente chevaliers pour avoir l'anneau que morgue luy avoit donné, et comment il les vainquit »), qui était associée à un bois sur la thématique guerrière (une bataille) dans l'édition de 1556, on trouve un réemploi de celui qui illustre l'épisode amoureux entre Ogier et la reine de Pavie. Ainsi, Arnoullet reste fidèle à son premier projet, même s'il ne peut plus utiliser le bois des amants à la fontaine. Cependant, l'apparition trop tardive (à la rubrique suivante) du bois répété, sans doute pour des questions de mise en page, demeure incohérente. La rubrique qu'il illustre ne fait plus mention du couple reine de France/Ogier mais d'une bataille entre trente chevaliers et le héros, qui était encore représentée en 1556 par l'imprimeur-libraire.

Un dernier point concernant l'illustration mérite d'être relevé. L'itinéraire éditorial du *Lancelot* nous avait amenée à repérer des motifs récurrents dans les initiales historiées, qui nous semblaient constituer des marqueurs génériques. On y trouvait notamment des animaux merveilleux (dragons, animaux hybrides) et des profils de personnages s'apparentant à des fous, des dames ou des chevaliers. Nous en avons relevé dans les éditions de Michel Le Noir et d'Antoine Vérard. Leurs pages de titre présentent par exemple des initiales décorées avec des profils de personnages. Les reproductions de Julien Baudrier montrent que Jacques Arnoullet lui-même en utilisait, notamment une grande initiale historiée sur la page de titre de

¹¹² F. P r°. Nous nous référons à l'exemplaire conservé à la bibliothèque de Besançon sous la cote 243743. Pour une description de ses caractéristiques techniques, voir Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 1566-67.

¹¹³ Nous nous référons à l'exemplaire conservé à la BNF Rés. Z DON 594 (383), F. p iiiij r°.

son édition de *Valentin et Orson* (1495)¹¹⁴. Un nouvel exemple apparaît chez Olivier Arnoullet, d'abord dans l'édition de 1556, avec une initiale historiée présentant, entre autres, un profil d'homme dont le chapeau est prolongé par la patte, le cou et la tête d'un animal merveilleux semblable à un oiseau ou à un dragon (figure 12). L'initiale est mise en valeur par sa position stratégique, à la tête du tout dernier paragraphe de l'œuvre qui se terminera, on le sait, par le retour de la thématique merveilleuse : l'enlèvement d'Ogier par Morgue la fée. L'édition de 1560 reprend la même initiale à la même place, et en ajoute une seconde du même type une dizaine de pages auparavant : on y voit des créatures hybrides. Elle apparaît elle aussi stratégiquement, juste après la victoire d'Ogier qui, aidé de Papillon son auxiliaire merveilleux, a vaincu les trente chevaliers envoyés par la dame de Senlis pour lui ravir son anneau de jeunesse.

*Benoît Rigaud et le tremplin vers le XVII^e siècle*¹¹⁵

Le dernier éditeur lyonnais d'Ogier au XVI^e siècle est aussi le premier à en faire un livre bon marché et « moderne », que ce soit à travers la mise en page (absence de pieds-de-mouches et d'initiales¹¹⁶), le format (in-8) ou les caractères typographiques (romains)¹¹⁷. Ces changements abolissent la distinction qui existait auparavant entre « vieux » et « nouveaux romans »¹¹⁸. Les archaïsmes de la mise en livre ne semblent plus rattachés à des marqueurs génériques et ne constituent plus des repères pour l'amateur de ces romans. Mais d'autres marqueurs restent opérants, comme nous allons le voir. Rigaud est aussi le premier à proposer une édition non illustrée, à l'exception de sa page de titre. Celle-ci reprend encore une fois le modèle imposé par Nourry, tout en répétant les modifications introduites par Arnoullet :

L'Histoire d'Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'un des douze pers de France. Lequel avec l'ayde du Roy Charlemagne chassa les payens hors de Rome, et remist le Pape en son siege. Puis

¹¹⁴ *Op. cit.*, t. X, p. 12.

¹¹⁵ Rappelons qu'à la fin du XVI^e siècle, les familles Rigaud, à Lyon, et Bonfons, à Paris, adoptent une stratégie éditoriale qui en fait les précurseurs des imprimés bon marchés et populaires du XVII^e siècle, représentés par la Bibliothèque bleue. Voir précédemment, « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle », note 111, p. 37.

¹¹⁶ On relève seulement deux initiales, l'une ouvrant le prologue, la seconde débutant le premier chapitre.

¹¹⁷ Notons, fait surprenant, l'absence persistante d'une table des rubriques. La réédition par les héritiers de Benoît Rigaud est cependant la première à numéroter les rubriques dans le corps du texte.

¹¹⁸ Selon Francesco Montorsi, c'est à la défaveur des nouveaux romans que s'opère cette évolution de la mise en livre : « L'un des effets de cette pratique commerciale et typographique a été de favoriser la disgrâce, déjà engagée à vrai dire, du roman de chevalerie nouveau. Celui-ci avait eu ses moments de gloire lorsqu'il paraissait un genre qui s'opposait aux vieux romans pour ses ambitions culturelles et sa présentation matérielle. Avec Rigaud, les romans modernes, aux paratextes réduits, sont publiés en de petits formats in-16, sans gravures. De plus, dans le catalogue de l'éditeur, ces romans nouveaux côtoient de vieux romans qui sont également imprimés en caractères romains, mais en des formats plus grands, le plus souvent avec gravures. Le « clivage typographique », qui symbolisait auparavant le prestige culturel des romans nouveaux, s'est estompé. » (« La production éditoriale de Benoît Rigaud et son catalogue chevaleresque », *op. cit.*, p. 384).

conquist trois terribles geans sarrazins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamon Roy d'Egypte devant Rome, Bruhier soudan de Babylonne devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et apres fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, aussi conquist la cité de Jerusalem et Babylonne, et plusieurs autres vaillances fist ledict Ogier. Qui enfin fut long-temps en Faerie, comme vous pourrez lire cy après¹¹⁹.

La principale innovation de Rigaud, hormis la mise en page sur laquelle nous allons revenir, est l'ajout du terme « Histoire ». L'éditeur en fait fréquemment usage pour le corpus chevaleresque et les récits sentimentaux qu'il publie, en témoigne son édition du *Lancelot*. Cet emploi présente l'avantage d'être plurivoque : d'une part, il constitue une caractéristique générique des récits chevaleresques issus du fond médiéval¹²⁰, et d'autre part, plus particulièrement à cette époque, il peut faire écho au genre des « histoires tragiques »¹²¹ et renvoyer par là-même au développement de nouvelles formes narratives hybrides en perpétuelle évolution. Cette connotation nouvelle offre à *Ogier le Danois* un statut inédit, celui d'une œuvre romanesque assumée au sein d'un champ narratif diversifié. L'unique bois qui illustre non seulement la page de titre mais le texte en entier (figure 13), présente un roi assis sur son trône, flanqué, à sa droite, d'une dame agenouillée, et à sa gauche de deux gentilshommes, ou peut-être deux chasseurs, dont l'un semble tenir un oiseau dans ses bras. Ce bois de réemploi¹²², au trait naïf et épuré, a l'avantage de renvoyer à plusieurs thématiques des romans de chevalerie dans l'esprit du lecteur : la royauté, l'amour (personnifié par le personnage de la jeune fille), l'environnement curial.

Le chapitrage est fidèle à la version précédente. Cependant, deux simplifications sont à relever par rapport à la version de Nourry / Arnoullet, qui concernent les deux dernières rubriques :

¹¹⁹ Notre analyse s'appuie sur l'exemplaire conservé à la bibliothèque de Barcelone, B. Cataluña, Bon. 9-I-19, numérisé sur Google. Pour une description des caractéristiques techniques de l'exemplaire, voir Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 1570-71.

¹²⁰ Rappelons que dès le XV^e siècle, les mots « livre » ou « hystoire » ont tendance à se substituer au mot « roman », qui renvoie une image négative, dans les titres des romans de chevalerie. À partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, devant le développement de violentes critiques à l'encontre de la fiction narrative, les éditeurs qui reprennent ces textes préfèrent, quant à eux, les termes « histoire » ou « chronique ».

¹²¹ Voir précédemment, « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècles », note 118 et 119, p. 39.

¹²² Notons à titre d'information, que les bois utilisés par Benoît Rigaud proviennent de divers graveurs, parmi lesquels son propre beau-père, Corneille de Septgranges, imprimeur et graveur, dont il hérite à la mort de sa première femme Pernette de Septgranges. Henri Louis Baudrier relève par exemple une analogie entre le frontispice du bréviaire de Lyon édité par Rigaud en 1584 et celui des *Statua synodalia diocesis Ruthenensis*, gravé et imprimé par Corneille de Septgranges en 1556. Rappelons également que Rigaud s'est ensuite marié en seconde noce avec la fille d'un autre imprimeur, Antoine Dumergue (*op. cit.*, t. III, p. 175 et p. 455).

Version de Nourry ¹²³	Version de Benoît Rigaud
Comment Ogier le Dannoys commença la bataille encontre le roy Florian et l'admiral, et comment, a l'ayde de Dieu et de son cheval Papillon, il delivra France de toute la mauldicte gent payenne.	Comment Ogier le Dannois eut victoire contre le roy Florian et l'admiral de Nubie (p. 474).
Comment le roy de France apres qu'il eut eu victoire sur les payens fist crier a son de trompe que chescun eust a estre prest dedens trois jours pour aller a Paris, et comment le roy mourut, et comment la royne vouloit avoir Ogier pour mary, mais Morgue la fae vint qui le ravist.	Comment Ogier eut victoire sur les payens, et comment Morgue la faee vint le ravir (p. 477).

La première rubrique supprime la référence à Papillon et occulte par conséquent la thématique merveilleuse, et la seconde passe sous silence le mariage avec la reine de France qui illustre la thématique amoureuse. Loin de la tentative de renouvellement de Nourry, le libraire préfère la simplification et le gain de place à la mise en valeur de motifs romanesques. L'univers chevaleresque continue de s'imposer et de constituer la référence pour les lecteurs.

En outre, la mise en page est résolument moderne avec des variations de la police et de la disposition des mots sur la page. Pour la page de titre par exemple, Aurélia Dompierre note que « le début du texte se signale par le passage des capitales aux minuscules, et celui du gras au mode sans gras, l'ensemble dans une taille décroissante »¹²⁴. L'italique est utilisé pour les rubriques et le prologue (qui porte d'ailleurs pour la première fois le titre de « Prologue »). Les mots sont disposés en cul-de-lampe à la fin de ce dernier et de quatre chapitres en particulier. Même si ce choix est esthétique, ces chapitres ne semblent pas avoir été choisis au hasard par Rigaud. En voici les rubriques (avec la suivante entre parenthèses pour faciliter la mise en contexte) :

-Comment Ogier le Dannois saillit d'Acre pour combattre le geant Justamont, et comment il le vainquit en champ de bataille devant Acre, et comment le bon roy Jean d'Acre fut occis en la bataille et Ogier le Dannois fut esleu Roy (p. 291). (Rubrique suivante : Comment le roy Ogier print congé de ses citoyens et s'en alla oultre mer pour visiter le Sainct Sepulchre de Nostre Seigneur Jhesuchrist en Jerusalem, et comment il fut mené par la tempeste devant Babylonne, p. 302).

-Comment Charlot le filz de Charlemagne machina une grande trahison contre Gautier par le conseil du Duc de Normandie et par Rohard, lequel fut vaincu en champ de bataille par ledict Gautier (p. 348). (Rubrique suivante : Comment l'ost des françois se partit pour aller en prison en la Tour de Babel, et semblablement Gerard de Roussillon avec cent chrestiens, et aussi le duc Guyon de Dannemarche le frere d'Ogier le Dannois qui estoit dedans Jerusalem en prison, p. 362).

-Comment le vaillant chevalier Gautier le Dannois, print la bataille contre le duc Guyon de Dannemarche son père, et comment Gautier recogneut son père le duc Guyon et luy cria mercy (p. 387). (Rubrique suivante : Comment apres le champ de bataille du duc Guyon et de son filz Gautier avec l'ost des chrestiens ont prinse la cyté de Jerusalem, et tué le roy Murgalant ensemble tous les payens, p. 394).

-Comment Ogier et le roy Caraheu departirent de Babylonne cuydans retourner tous en Inde la majour : mais la tempeste les departit (p. 415). (Rubrique suivante : Comment durant le temps qu'Ogier le Dannois fut en faerie la cité Jerusalem fut prinse par les payens, et Babylonne aussi semblablement [...], p. 431).

¹²³ D'après la transcription des rubriques par Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 1601.

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 1570.

Ces quatre chapitres correspondent à plusieurs grandes péripéties annoncées dans le titre. Le premier évoque la dernière des trois victoires d'Ogier (la conquête des trois terribles géants sarrasins), exploit lui assurant la consécration et l'accès à la royauté. Le second et le troisième prennent place dans l'épisode qui conduira Ogier à conquérir Jérusalem et Babylone. L'étape qui marque la captivité du héros est d'abord mise en relief. Elle est suivie de celle qui conduit à sa délivrance et à sa victoire sur les païens. Enfin, le dernier chapitre à être gratifié de cette mise en page singulière traite du séjour d'Ogier en *Faerie*. Dans la perspective des promesses formulées dans le titre, Benoît Rigaud semble donc vouloir attirer l'attention du lecteur sur des épisodes bien particuliers. On peut émettre l'hypothèse qu'en l'absence de table des rubriques, cette disposition des mots en cul-de-lampe offrait la possibilité d'une pratique sélective de la lecture, en fonction des points forts de l'histoire. Ses héritiers n'utiliseront plus ce procédé de mise en page.

Notons pour finir la suppression de l'*explicit* qui subsistait depuis l'édition *princeps*, devenu sans doute très archaïque en cette fin de XVI^e siècle. Il est remplacé par le mot « Fin » en majuscules centrées sur la page. En effet, l'archaïsme constant d'imiter les manuscrits servait de marqueur générique et d'argument de vente au moment de l'apparition de l'imprimerie. Mais à l'époque de Benoît Rigaud, il ne trouve plus la même résonance positive, à l'image des caractères typographiques gothiques ou des pieds-de-mouche.

Une réédition de cette première version est donnée par les héritiers Rigaud¹²⁵ en 1599¹²⁶. Le texte et le découpage sont identiques à ceux de 1579, mais l'édition marque aussi un retour au format in-4, aux initiales ornées et au livre illustré. La page de titre reprend les procédés de Benoît Rigaud (l'italique, le gras, les caractères de taille décroissante, la disposition des mots en cul-de-lampe) tout en proposant un bois différent : il s'agit d'une scène de duel entre deux chevaliers (figure 14). Deux petits bandeaux à vocation de légende, placés au-dessus de chaque personnage, nous renseignent sur leur identité : Bruyer et Ogier. Ce procédé de la légende, qui rappelle les iconographies médiévales et les premiers incunables, est fréquemment utilisé dans les 46 bois qui illustrent l'ouvrage. Les héritiers de Benoît Rigaud choisissent donc, sans grande originalité, de mettre l'accent sur la thématique guerrière dès la page de titre. Mais ils soignent particulièrement cette réédition qui donne l'illusion d'un imprimé de luxe aux bois originaux. Illusion qui ne dure pas bien longtemps

¹²⁵ Rappelons qu'à la mort de Benoît Rigaud, son fils aîné Pierre prend la direction de la maison de librairie sous la raison sociale « Héritiers Benoît Rigaud » (Henri Louis Baudrier, *op. cit.*, t. III, p. 176). Ses descendants occuperont une grande place dans la librairie lyonnaise jusqu'au XVIII^e siècle.

¹²⁶ Nous utilisons l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de Vienne sous la cote 40.S.8, numérisé sur Google. Pour une description des caractéristiques techniques, voir Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 1573-74.

puisque l'on remarque assez vite que de nombreux bois sont répétés dans l'ouvrage, dont celui de la page de titre, associé cette fois à d'autres légendes, Brunamont et Ogier (p. 38) ou Guyon et Gautier (p. 165). Notons tout de même quelques illustrations originales, comme celle qui illustre l'épisode dramatique de la partie d'échec entre Charlot et Baudouin (p. 49), fréquemment représentée dans les éditions antérieures, ou encore celle d'Ogier endormi près d'une fontaine et surpris par l'archevêque Turpin (p. 87). De plus, certaines images dépeignent des paysages d'Orient ou des personnages païens portant le turban, ce qui prouve encore le soin apporté à l'illustration. Les bois, qui sont de tailles et de factures diverses, sont placés, comme à l'accoutumé, après les rubriques¹²⁷. Ces dernières surplombent la mention de « chapitre », suivie, pour la première fois, d'un numéro : la pratique référentielle de la lecture devient possible pour le texte d'*Ogier*. On note également dans cette édition soignée, la présence d'une seconde page de titre, immédiatement après le prologue. Une version abrégée du titre est surmontée d'une frise, puis la première rubrique est suivie de la copie d'un bois aisément reconnaissable. Il s'agit de celui du baptême du héros, présent chez Vingle et Nourry mais absent depuis Arnoullet. Les thématiques représentées se concentrent en majorité sur les batailles et les duels. Plus aucune scène amoureuse n'apparaît, comme si, encore une fois, la tentative de renouvellement du genre n'avait jamais existé. Les lecteurs retrouvent, avec l'édition des héritiers Rigaud, un « vieux roman » et ses archaïsmes persistants (la prédominance de l'univers chevaleresque, les bois et leurs légendes, etc.). Cependant, l'objet-livre porte déjà les traces d'une modernité éditoriale qui sera celle de la littérature itinérante du XVII^e siècle (mise en page, possibilité d'une lecture référentielle, texte sur une colonne). Notons pour finir qu'après la suppression de l'*explicit* par Benoît Rigaud, ses héritiers vont plus loin et gommant le dernier mot du roman, « Amen ». Cette formule conclusive de la prière, qui est aussi une déclaration de foi, est sans doute aussi perçue comme un archaïsme en inadéquation avec la lecture d'un roman. La formule finale « Fin de l'histoire d'Ogier le Dannois », rappelant la désignation comme « histoire », moins péjorative que « roman », est apposée au bas de la page, centrée, et en caractères majuscules. Cette désignation est également reprise dans le titre courant (« Histoire d'Ogier le Dannois »), jusque-là absent des éditions du groupe lyonnais.

¹²⁷ Parfois aussi dans le corps des chapitres, ou alors ils sont totalement absents.

Le groupe parisien

Antoine Vérard et l'édition royale

Le célèbre libraire qui faisait travailler les meilleurs imprimeurs, graveurs, enlumineurs et relieurs de Paris¹²⁸ au service d'une clientèle aristocratique voire royale, n'a pas manqué de discerner le potentiel d'un texte comme *Ogier*. Rappelons que parmi ses quelques 300 éditions, le roman de chevalerie médiéval tient une place non négligeable avec des textes comme le *Lancelot*, le *Merlin*, la *Destruction de Troyes*, *Galien rethoré*, le *Recueil des Histoires troiennes* ou encore le *Tristan*¹²⁹. Son édition, identique à celle de Vingle pour la rubrication et le texte, se décline en plusieurs exemplaires et plusieurs gammes qualitatives. On en possède sur papier, ornés de bois non peints et d'initiales lombardes simples décorées à l'encre noire, dont certaines demeurent non exécutées avec des lettres d'attente notées à la main. D'autres exemplaires plus luxueux utilisent le vélin et sont agrémentés de bois peints à la main. On a noté l'intervention d'artisans enlumineurs différents pour chaque exemplaire de luxe, ainsi qu'un soin extrême dans la mise en page imitant à la perfection les manuscrits : 300 initiales enluminées de rouge, bleu et or, des pieds-de-mouche or et bleus qui ne se limitent pas à une fonction ornementale mais constituent de véritables marqueurs narratifs¹³⁰, des bois peints à la main avec une incessante recherche du détail et de la cohérence¹³¹ ou

¹²⁸ D'abord à la tête d'un atelier de copistes de manuscrits et d'enlumineurs, Antoine Vérard se lance dans l'imprimerie en 1485 avec une édition du *Décameron* de Boccace en français. John Macfarlane (*Antoine Vérard*, Genève, Slatkine, 2011, p. XVI et p. 102) rappelle que le libraire ne semble pas avoir imprimé lui-même, bien que la plupart de ses éditions aient été produites dans l'un de ses ateliers. Le colophon de son édition d'*Ogier* rappelle cette spécificité : « Imprimé a Paris pour Anthoine Vérard libraire demourant a Paris sur le pont Nostre Dame a l'enseigne saint Jehan l'evangeliste, ou au Palais au premier pilier devant la chapelle ou l'on chante la messe de messeigneurs les Presidens. » (F. D vi v^o). Nous appuyons notre analyse sur l'exemplaire BNF Vélins 1125, numérisé sur Gallica. Pour une description des caractéristiques techniques des différents exemplaires de l'édition Vérard, voir Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 12-22. L'exemplaire de Turin destiné à Louis XII sera cité d'après les reproductions de Mary Beth Winn (*op. cit.*, p. 370-375).

¹²⁹ Dans l'ordre, d'après l'index des éditions du libraire proposé par Mary Beth Winn (*op. cit.*, p. 547-551) : le *Lancelot*, le *Merlin*, la *Destruction de Troyes*, *Galien rethoré*, *Ogier*, le *Recueil des Histoires troiennes* et le *Tristan*.

¹³⁰ Selon Aurélia Dompierre (*op. cit.*, p. 20) : « Les pieds-de-mouche sont également utilisés pour introduire ou encadrer des paroles rapportées au discours direct [...], ou au discours indirect [...], pour insérer un monologue intérieur [...], une intervention du narrateur [...], un commentaire [...], une expression proverbiale ou une réflexion à portée générale [...], une précision [...], une nouvelle action [...], un nouveau personnage [...], une scène de combat [...], un retournement de situation [...], pour marquer le passage de la description à la narration [...], pour encadrer une description topique [...], pour signaler le retour à l'action après un dialogue [...], pour marquer un changement de point de vue/ de personnage/ de camp [...], ou encore pour séparer les différents mouvements d'un discours. Également utilisés dans une longue phrase ou un long discours, ils marquent la structure d'une argumentation et créent un effet de relance [...]. Ils peuvent enfin suggérer une pause de l'interlocuteur [...]. Ces pieds-de-mouche n'ont donc pas une seule fonction ornementale (pour combler des blancs), ils ont également une fonction démarcatrice ».

¹³¹ Certains bois sont répétés mais sans être peints tout à fait à l'identique. On y observe de menues variations dans le décor, la physionomie des personnages, leurs vêtements etc. C'est particulièrement frappant pour les scènes de déplacements en bateaux : selon la rubrique, les personnages présents représentés sur le bateau

encore la présence de réglures à vocation ornementale. La page de titre manque à l'exemplaire que nous avons consulté¹³², mais elle apparaît dans celui de Turin¹³³, dont le fac-similé produit par Knud Togeby propose une reproduction¹³⁴ (figure 15). Le titre y reprend celui de Vingle, à quelques graphies près, de même que la mise en page : une initiale ornée autour de la première lettre du nom du héros et de très gros caractères pour les premiers mots du titre (« Ogier le Dannoys, duc de Dannemarche, qui fut l'ung »), le tout dans des proportions et selon une disposition identiques. De même, certaines enluminures sont des copies de bois lyonnais provenant de l'édition de Vingle, avec plus ou moins de modifications : le baptême d'Ogier, le meurtre de Baudouin par Charlot avec l'échiquier, ou encore l'ange retenant la main d'Ogier prêt à tuer Charlot¹³⁵. Ce sont des scènes clés de l'œuvre qui se démarquent des autres illustrations, surtout consacrées aux batailles, déplacements et duels. De manière générale, le choix des scènes illustrées s'appuie sur l'édition de Vingle, avec la même distribution des thématiques principales. Lorsque l'enluminure est inédite, elle peut illustrer un autre élément de la rubrique que celui choisi à l'origine par Vingle. Pour l'épisode du mariage d'Ogier par exemple, l'enluminure se concentre sur la première partie de la rubrique (« **Comment Berard de Bruyt presenta au roy Charlemaigne Clarice la fille du roy Achar d'Angleterre**, laquelle le roy Charlemaigne donna a mariage au vaillant duc Ogier le Dannoys. Laquelle il print a femme et fut roy d'Angleterre »¹³⁶) en montrant une jeune femme présentée à Charlemagne, là où l'édition de Vingle figurait le mariage du couple. Vérard peut aussi choisir de se démarquer des scènes types (batailles, déplacements, duels) pour illustrer une péripétie particulière négligée par son prédécesseur. Ainsi, la rubrique « Comment le roy Brunamont d'Egypte arriva en l'ost de l'amiral Corsuble et lui demanda sa fille Gloriande en mariage, laquelle ne si voulut consentir par quoy ledit roy d'Egypte l'accusa de trahyson dont il fut desconfit en champ de bataille par Ogier », était illustrée par une scène classique de duel chez Vingle. Chez Vérard, elle précède une enluminure présentant deux groupes de soldats

différent (hommes, femmes, portant ou non couronne etc.), alors que chez Vingle par exemple, le bateau est représenté de manière neutre, sans passager visible à son bord. Pour plus de détails, voir les descriptions des exemplaires par Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 18-22.

¹³² Mary Beth Winn relève la même lacune dans un autre exemplaire conservé à la British Library (C-22-C-I) et cite le BMC (*Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, t. III, p. 92) qui propose l'explication suivante : « It seems possible that this leaf is in fact conjugate with last leaf of the quire and that it was deliberately left blank. »

¹³³ Torino, BNU, XV-V-183.

¹³⁴ *Ogier le Dannoys, Roman en prose du XVe siècle*, éd. Knud Togeby, Copenhague, Munksgaard, 1967.

¹³⁵ Notons aussi la copie du bois illustrant la visite des fées-marraines au berceau, présent dans l'exemplaire sur vélin de Chantilly, Musée Condé (IV-G-028) ou dans celui sur papier de New York (ML, ChL-1540), au verso de la page de titre (on comprend donc pourquoi il est absent de l'exemplaire de la BNF).

¹³⁶ F. m iii v° - F. m iii r°.

face à face, portant des bannières différentes et se tenant à côté de leurs chefs, parmi lesquels un roi pointant du doigt une jeune femme noblement vêtue¹³⁷.

Pour finir, Vérard introduit une innovation dans l'exemplaire conservé à Turin : sur un feuillet supplémentaire, placé immédiatement après la page de titre, figure un prologue-dédicace spécialement adressé au roi Louis XII¹³⁸. Le libraire, qui avait l'habitude de travailler au service de son prédécesseur Charles VIII¹³⁹, compose ici l'unique prologue dédié à ce souverain alors fraîchement couronné en 1498 et dont il cherche à obtenir le patronage en lui offrant un somptueux exemplaire d'*Ogier*. Cette tentative ne semble pas avoir porté ses fruits puisque Vérard ne composera pas d'autre prologue destiné à Louis XII¹⁴⁰. Une enluminure dominant le recto du feuillet (figure 16), représente le libraire agenouillé devant le roi et lui offrant le livre. Il s'agit là d'une mise en scène très « médiévale » rappelant les représentations de poètes offrant leur manuscrit à leur mécène et utilisée à plusieurs reprises par Vérard dans des exemplaires destinés à ses protecteurs. Louis XII est aisément identifiable par son emblème et par la référence aux campagnes d'Italie. Nous reproduisons ici la description détaillée qu'en donne Mary Beth Winn :

Louis, wearing a crown and gold armor, is portrayed at the left foreground, mounted on a chestnut horse whose elaborate royal blue caparison studded with gold fleurs-de-lis matches the king's tunic. A large contingent of armed soldiers follows him, one of whom, astride a white horse in the lead, carries a banner adorned with three fleurs-de-lis and the emblem of Louis XII, a porcupine beneath a crown. This image is clearly that of the warrior-king engaged in the Italian campaigns. Louis extends his right hand to receive a large book, bound in crimson with gold clasps and offered to him by the kneeling Vérard. The publisher is dressed in a purple-gray robe, trimmed in black. A black purse hangs at his waist, and his round, purplish hat lies on the ground in front of him. His brown hair is highlighted with gold, and his features closely resemble those painted in various presentation miniatures found in earlier books [...]. A wide border of fleurs-de-lis and flowers in lozenges was painted on both sides of the miniature and text. In the bottom border, below the text, two angels are portrayed holding the arms of France : three gold fleurs-de-lis on a royal blue shield on which rests a crown. These gold fleurs-de-lis dominate the page, reiterating those worn by the king and draping his horse¹⁴¹.

Le texte est introduit par une adresse à son destinataire (« Au roy treschretien Loys XII de ce nom ») qui sera renouvelée à plusieurs reprises dans le prologue (« mon treshonorable et

¹³⁷ F. c vii v°.

¹³⁸ Voir la transcription et l'analyse qu'en propose Mary Beth Winn, que nous complétons avec nos propres observations (*op. cit.*, p. 370-375).

¹³⁹ Rappelons que Charles VIII a largement influencé la production éditoriale du libraire entre 1491 et 1498. Certaines éditions étaient des commandes royales pour lesquelles Vérard était associé aux auteurs et clercs préférés du roi, mais le libraire a également anticipé les désirs de son mécène en choisissant d'imprimer des textes qu'il aimait pour les lui offrir. Les documents notariés révèlent qu'il en était toujours largement rétribué.

¹⁴⁰ Selon Mary Beth Winn, « Since this is the only prologue addressed to Louis XII, however, we must conclude that the new king did not respond to Vérard's request. Although he reigned until 1515, he received no other dedication from Vérard. Four other prologues date from these years, but none is addressed to the king. At least one vellum copy from 1505 contains nonetheless his portrait, and several editions of works written in honor of Louis XII were published by Vérard, suggesting the latter's continued aspiration for royal patronage » (*op. cit.*, p. 374).

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 371-372.

souverain seigneur Loys douziesme de ce nom, treschrestien Roy de France » ; « vostre royale magesté » ; « treschier sire » ; « vostre noble et royale magesté »). Il déploie plusieurs justifications qui cautionnent l'entreprise éditoriale que constitue *Ogier le Dannoys* :

- l'oisiveté : « Pource que je congnois que oysiveté destourbe et empesche les cueurs des hommes a bien faire par les enhortements du maulvais esperit, et que tout homme doit tendre a faire tousjours aucune bonne œuvre et qu'il ne soit trouvé oyseux » ; « et aussi pour eschiever oysiveté ».
- le statut habituel de libraire royal : « moy qui avoye de coustume faire aucuns beaux livres de diverses sortes pour solacier le treschretien Roy Charles huytiesme de bonne memoire pour lequel et a ses bons commandemens en ay plusieurs faitz et ordonnez » ; « ces choses longuement en moy pourpensees et que la chose acoustumee de faire est forte et dure a delaisser comme dit le philosophe : Durum est assueta relinquere » ; « en vous voulant a mon pover servir de ma qualité comme ay fait vostre predecesseur ».
- le divertissement des nobles : « solacier » ; « en lisant lesquelz il prenoit recreation aux heures et temps qu'il luy plaisoit, et a l'exemple de luy aussi faisoient plusieurs princes, gens de bien et de vertus » ; « apres ce que j'ay peu congnoistre qui plus resjouisse ung noble cueur et chevaleureux et singulierement roys, princes, barons, chevaliers et escuiers » ; « ung petit livre appellé Ogier le dannoys, ouquel en prenant vostre recreation quant il vous viendra a plaisir l'ouyr lire » ; « En moy commandant voz bons plaisirs ».
- le didactisme chevaleresque, dont le roi est déjà instruit (« Et combien que vostre royale magesté soit scientifique et ait congnoissance de toutes ces choses, ce nonobstant a l'exemple de vous, treschier sire, les jeunes princes, chevaliers et escuiers prendront exemple a science et armes vouloir ensuys et imiter, et en lisant ce petit livre esmouveront leurs cueurs a toutes vaillantises et appertises d'armes faire comme ont fait ceulx oudit livre nommez »).

Vérard, qui montre sa familiarité avec les textes classiques (l'argument de l'habitude est donné en français puis en latin¹⁴²), tente également de définir le sujet du texte qu'il édite. Pour cela, il a recours aux notions d'ancienneté et de mémoire qui se développent, on l'a vu, dès la fin du Moyen Âge dans les mises en prose : « les beaulx fais d'armes, appertises et vaillances

¹⁴² Selon Mary Beth Winn, « Similar bilingual arguments are made in the prologues to the *Bible des poètes*, *Orloge de Sapience*, *Boèce*, and *Miroir historial*, although this is the first time that the French precedes the Latin. » (*op. cit.*, p. 374).

des roys preux, chevaliers hardis et entrepreneurs qui **anciennement** furent » ; « plusieurs belles entreprinses, faitz d'armes et appertises de diverses manieres furent faictes des vaillans roys, princes et chevaliers qui ont regné par **cy devant**, par lesquelz faitz ilz ont renom et **memoire** ». Les thématiques traditionnelles de la chanson de geste comme la guerre sainte contre les païens, qui figurent dans le prologue originel et l'*explicit*, ne sont pas mentionnées sur ce feuillet supplémentaire. La matière de France est clairement fondue dans une catégorie plus large, celle des « beaulx fais d'armes ». Pour finir, le libraire ne se risque pas à employer le mot « roman ». Il lui préfère celui de « livre », employé à trois reprises (« aucuns beaux livres » ; « ung petit livre appelé *Ogier le dannoy* » ; « en lisant ce petit livre »). Antoine Vérard reprend donc, sur un feuillet inédit, les caractéristiques génériques des romans de chevalerie bien connues de ses lecteurs, tout en s'octroyant un certain statut auctorial : « **vous ay fait** ung petit livre appelé *Ogier le dannoy* ». En effet, Vérard ne donne aucune précision sur une source potentielle, un travail de mise en prose ou de rafraîchissement de la langue, comme s'il était à l'origine à la fois d'une mise en texte et d'une mise en livre à partir de « beaulx fais d'armes [...] qui anciennement furent ». En cela, il s'octroie un statut particulier, ne se réclamant pas d'une *auctoritas*, ce qui l'isole de la position traditionnelle des auteurs, remanieurs, prosateurs, voire même des autres imprimeurs-libraires, lorsque ces derniers font référence à une figure auctoriale (nous le verrons avec les éditions Bonfons).

Le Petit Laurens ou l'édition parisienne de référence

D'après les hypothèses d'Aurélia Dompierre basées sur l'observation des variantes et notre analyse des parentés éditoriales, l'édition du Petit Laurens aurait sans doute servi de modèle au groupe parisien. L'existence d'une collaboration entre Vérard et Le Petit Laurens, antérieure à *Ogier*, peut laisser présupposer de la source utilisée par ce dernier. Mais il semble également que Le Petit Laurens ait consulté l'édition de Vingle, dont il reprend une grande partie des bois (peut-être aussi par l'intermédiaire de Vérard), jusqu'à l'initiale de la page de titre, parfaitement identique à l'édition *princeps* (figure 17). Le titre est légèrement modifié avec la suppression des trois derniers mots « en son temps »¹⁴³. Les initiales, ornées ou non, utilisées tout au long du texte sont cependant propres à l'imprimeur-libraire parisien. L'absence de pieds-de-mouche pourrait témoigner d'une volonté de se détacher de

¹⁴³ Rappelons le titre de l'édition *princeps* : *Ogier le Dannoy duc de Dannemarche, qui fut l'ung des pers de France, le quel, avec l'ayde du roy Charlemaigne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege ; et conquist trois terribles geans sarrasins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egypte, devant Romme, Bruhier, souldan de Babiloine, devant Laon, et Justamont, son frere, devant Acre ; et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et conquist Hierusalem et Babiloine, et plusieurs autres vaillances fist ledit Ogier en son temps.*

l'esthétique du manuscrit. Mais la principale mutation introduite par Le Petit Laurens au sein de cet itinéraire éditorial d'*Ogier* concerne la rubrication. Outre quelques menues modifications de cohérence, notons d'abord une suppression de rubrique que l'on trouvait, dans l'édition de Vingle, sous le titre suivant :

Comment Ogier partist de faerie, lui et son compaignon Benoist, et comme ilz arriverent en ung quarre fourc pres Montpellier. Et comment il fut a Meaulx : et de Meaulx s'en alla a Paris. Puis s'en alla a Chartres pour faire lever le siege des payens, et des merveilles que le cheval Papillon faisoit¹⁴⁴.

Le Petit Laurens choisit de supprimer une rubrique fondamentale pour la cohérence du système de repérage textuel et pour le découpage de l'œuvre en général. Elle permettait en effet de rendre compte du retour d'Ogier après deux cents ans d'absence à Avalon et de souligner le début de la dernière grande aventure du roman. Fortement marquée par la thématique merveilleuse à travers la référence à la *Faerie* et au personnage de Papillon, elle ne méritait peut-être pas, aux yeux de l'imprimeur-libraire, une mise en exergue dans l'édition d'un texte considéré comme épique et guerrier. Par ailleurs, Le Petit Laurens introduit trois rubriques supplémentaires¹⁴⁵, ce qui n'est pas sans poser problème :

¹⁴⁴ F. Bii v°.

¹⁴⁵ Nous nous référons à la table des rubriques transcrite par Aurélia Dompierre (*op. cit.*, p. 1575-1583, annexe 5).

Rubrique précédente	Rubrique ajoutée
Comme l'empereur Charlemagne commanda et fist cryer par tout son ost que chascun se mist en armes et enpoint pour aller devant Romme, et comme Charlot fut envieux sur le bon Ogier, et comme il voulut, pour oster le bruyt et la renomme d'Ogier, aller devant Romme premier a peu de gens, dont mist l'ost des crestiens en grant dangier pource qu'il fust appareu des payens, lesquelz vindrent a grant puissance sur luy, et y eut grant occision d'ung costé et d'autre, et eust esté Charlot ou mort ou pris, se n'eust esté le vaillant chevalier Ogier qui le vint secourir avec l'ost des François.	Comment les payens vont assaillir Charlot et ses compagnons qui estoient embuchez en ung bosquet pres de Romme.
Comment le roy Caraheu vint tout seul en habit de messenger en l'ost de Charlemagne pour demander la bataille contre Ogier, ainsi que Sadone lui avoit devisé, et aussi pour deffier le roy Charles de la part de Corsuble ; et comment la bataille fut entreprinse entre Caraheu et Ogier, et entre Charlot et Sadone et comment ; et la responce du roy Charlemagne sur le defflement de Corsuble.	Comment le roy Caraheu et Sadone se préparent, et aussi la belle Gloriande.
Comment Ogier commença le champ de bataille contre le roy Florion et l'admiral son compaignon, et comme, a l'ayde de son bon cheval Papillon, il delivra France de toute la gent payenne, et comme le roy s'en alla a Paris et y mena Ogier ; et comme le roy mourut, et après, a la requeste de la royne et par son amonition, Ogier [la] devoit espouser, n'eust esté Morgue la fae sa dame et seur du roy Artus, qui luy vint au devant, qui l'emmena, et depuis ne fut veu.	Comment le roy, après sa triumpante victoire, fist crier a son de trompe que chescun fust prest et appareillé dedens trois jours pour s'en aller et entrer comme victorieulx en sa ville de Paris. Et aussi comme il y fut receu honnorablement tant d'archevesques evesques et autres prelatz princes et seigneurs.

Dans les trois cas, se pose un problème de cohérence avec la rubrique précédente, laquelle annonçait déjà l'aboutissement de la péripétie (l'élément marqué en gras est problématique car il excède le contenu de la rubrique ajoutée). Ces ajouts fonctionnent donc plutôt comme des sous-rubriques, qui isolent un élément au sein d'une action globale pour créer un nouveau chapitre. L'imprimeur-libraire juge peut-être cet élément particulièrement représentatif de la thématique guerrière et chevaleresque et choisit de le mettre en relief quitte à perturber la cohérence du système de repérage textuel. Il n'adopte donc pas, comme nous l'avons déjà noté, une logique thématique, mais suit toujours une logique formelle qui repose sur la reconnaissance par le lecteur d'un cadre générique. Dans cette perspective, les redites sont légitimes et s'inscrivent dans l'esthétique de répétition du texte épique. Il est intéressant de s'interroger sur l'évolution des pratiques éditoriales en comparant les versions postérieures¹⁴⁶ d'*Ogier* à celle du Petit Laurens, qui, toutes, reprennent ces trois ajouts de rubrique. Dans le dernier exemple, qui est aussi celui qui clôt le roman, les imprimeurs-libraires postérieurs ont

¹⁴⁶ Nous comparons uniquement les éditions ayant introduit des innovations, non pas celles qui les leur reprennent. Nous nous référons toujours à la transcription des rubriques par Aurélia Dompierre, *op. cit.*, annexe 6, p. 1584-1601.

clairement cherché à simplifier la rubrique précédente afin d'éviter les redites dans la rubrique ajoutée :

Édition	Rubrique précédente	Rubrique ajoutée
Édition Nourry	Comment Ogier le Dannoys commença la bataille encontre le roy Florion et l'admiral, et comment, a l'ayde de Dieu et de son cheval Papillon, il delivra France de toute la mauldicte gent payenne. ^{L₁} _{SEP}	Comment le roy de France après qu'il eut eu victoire sur les payens fist crier a son de trompe que chescun eust a estre prest dedens trois jours pour aller a Paris, et comment le roy mourut, et comment la royne vouloit avoir Ogier pour mary, mais Morgue la fae vint qui le ravist.
Édition Lotrian/Janot	Comment Ogier commença la bataille encontre le roy Florion et l'admiral, et comme, a l'ayde de Dieu et de son cheval Papillon, il delivra la France de toute la mauldicte gente payenne.	Comment le roy après sa triumphe fist crier a son de trompe que chascun fust prest dedans trois jours pour s'en aller comme victorieulx en sa ville et cité de Paris. Et comme il fut receu moult honnorablement.
Édition Benoît Rigaud	Comment Ogier le Dannois eut victoire contre le roy Florion et l'admiral de Nubie.	Comment Ogier eut victoire sur les payens, et comment Morgue la fae vint le ravir.
Édition Nicolas Bonfons	Comme Ogier commença la bataille contre Florion et l'admiral, et comme, a l'ayde de Dieu et de son cheval Papillon, il delivra la France de toute la gente des payens.	Comment le roy après sa triumphe fist crier a son de trompe que chascun fust prest dedans trois jours pour s'en aller comme tous victorieulx en sa ville de Paris. Et comme il fut receu.

Mais cela n'est pas systématique puisque l'exemple du deuxième ajout par Le Petit Laurens, où le problème de cohérence n'est certes pas aussi frappant, est laissé tel quel dans toutes les versions postérieures. Quant au premier exemple, il est uniquement corrigé par Nourry, imité ensuite par Rigaud, qui déplace l'élément incohérent de la rubrique précédente dans la rubrique ajoutée :

Rubrique précédente dans l'édition du Petit Laurens	Rubrique précédente dans l'édition de Nourry	Rubrique ajoutée dans l'édition de Nourry
Comme l'empereur Charlemaigne commanda et fist cryer par tout son ost que chascun se mist en armes et enpoint pour aller devant Romme, et comme Charlot fut envieux sur le bon Ogier, et comme il voulut, pour oster le bruyt et la renomme d'Ogier, aller devant Romme premier a peu de gens, dont mist l'ost des crestiens en grant dangier pource qu'il fust apperceu des payens, lesquelz vindrent a grant puissance sur luy, et y eut grant occision d'ung costé et d'autre, et eust esté Charlot ou mort ou pris, se n'eust esté le vaillant chevalier Ogier qui le vint secourir avec l'ost des François.	Comment l'empereur Charlemaigne commanda et fist cryer par tout son ost que chescun se mist en armes pour aller devant la cité de Romme ; et comment Charlot fut envieux sur le bon Ogier, et entreprint le premier a aller devant ladicte cité de Romme a peu de gens, dont il mist les chrestiens en grant dangier pource qu'il fust apperceu des payens.	Comment les payens <i>allerent</i> assaillir Charlot et ses compaignons qui estoient en un bosquet pres de Romme et comment ledict Charlot eust esté mort ou prins se n'eust esté Ogier qui le vint secourir avec l'ost des François.

On peut donc en déduire une évolution des pratiques éditoriales vers plus de cohérence et le développement d'une logique plus thématique au sein du système de repérage textuel. La logique formelle et son cadre générique, dont les origines précèdent les temps de l'imprimerie, deviennent de moins en moins perceptibles par le lecteur¹⁴⁷.

Pour finir, il nous reste à analyser l'illustration de l'édition du Petit Laurens. Le stock de bois qui accompagne le texte d'*Ogier*, dont plusieurs sont répétés, provient, on l'a dit, de l'édition *princeps*. Les bois apparaissent parfois aux mêmes emplacements, ce qui se vérifie à mesure que l'on progresse vers la fin du texte. Ailleurs, ils sont détournés pour illustrer une autre rubrique, démontrant leur souplesse interprétative. On retrouve en bonne place les scènes clés issues de Vingle et présentes dans plusieurs éditions de notre itinéraire : les fées au berceau, le baptême d'Ogier, le meurtre de Baudouin par Charlot avec l'échiquier, ou encore l'ange retenant la main d'Ogier prêt à tuer Charlot. Les thématiques privilégiées sont toujours représentées par les scènes de bataille, de déplacement (en bateau ou à cheval) et de duels. Certains bois de Vingle étant indisponibles, Le Petit Laurens n'hésite pas à recycler à l'envie le stock dont il dispose, au risque de créer des incohérences. Ainsi, on trouve un bois (figure 18) utilisé par Vingle pour illustrer la rubrique :

Coment Ogier desconfit le roy Cormorant et tous les payens qui estoient en sa compaignie et delivra les xv moynes que les payens menoyent liez et attachez. Et aussi conquist le tresor que les payens avoyent pille en l'abbaye et en fist ung banquet et tint court ouverte en la cite d'Acre ¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Notons que si l'édition est luxueuse et soignée, cette cohérence thématique peut aussi être présente dès les débuts de l'imprimerie.

¹⁴⁸ F. n vi v°.

Ce bois figure un moine sur un cheval, les yeux bandés et entouré de chevaliers dont deux le soutiennent ; tous se tiennent devant une église abritant d'autres moines. Il est employé à deux autres reprises par Le Petit Laurens pour illustrer les rubriques suivantes :

Comment les quatre messagiers se partirent pour aller en Dannemarche. Et comment le duc Geoffroy leur fist trencher les baulieures : et leur fist tourner le nez s'en dessus dessoubz. Et comment il arriva ung herault lequel compta au roy charlemagne que les payens avoient destruit Romme.

Comment Ogier le Dannois fut prins en dormant pres d'une fontaine par l'arcevesque turpin et mené a Reims la ou il fut prisonnier jusques a ce qu'il fut delivré pour combatre ung grant geant nommé Bruhier¹⁴⁹.

Dans les deux cas, la thématique de la torture puis celle du prisonnier suffisent à établir un lien avec l'image et particulièrement avec le personnage aux yeux bandés, même si la représentation de l'église et des moines entre en contradiction avec le reste de la rubrique. Le fonctionnement du système de repérage textuel, basé sur un jeu d'échos entre les motifs narratifs et visuels, est particulièrement clair dans cet exemple. À défaut de disposer d'un bois plus cohérent, Le Petit Laurens réemploie une image *a priori* hors contexte, mais dont un détail autorise une certaine souplesse interprétative. Ce système d'échos semble également primer lorsque l'imprimeur-libraire aurait eu la possibilité d'utiliser un bois plus cohérent : Petit Laurens choisit par exemple de représenter une bataille alors que la rubrique et le bois de l'édition de Vingle font référence à un siège. Ailleurs, c'est un duel qui apparaît là où la rubrique et Vingle mettent en scène une bataille¹⁵⁰. Ces incohérences n'ont que peu de conséquences, la thématique guerrière générale constituant le dénominateur commun. Enfin, trois autres cas peuvent être relevés, dans lesquels Petit Laurens choisit d'illustrer un autre élément de la rubrique que celui initialement sélectionné par Vingle. C'est alors un bois différent qui est utilisé :

¹⁴⁹ F. a v v° ; F. h ii r°.

¹⁵⁰ Voir les deux feuillets et rubriques suivantes : « Comment le roy Desier saillit hors Pavie pour assaillir les françois et y eut forte bataille et eust le roy Desier prins se n'eust esté Ogier qui sortit hors. Et comment il s'en fouit a chasteau fort » (f. g vi r°) ; « Comme le roy Charlemagne fut arrivé devant le chasteau il y mist le siège. Et le jura tenir jusques a ce qu'il auroit Ogier ou mort ou vif et du terrible engin que le roy fist faire » (f. h ii v°).

Rubrique	Bois chez Vingle	Bois chez Petit Laurens
Comment le roy Caraqueu vint tout seul en habit de messagier en l'ost de Charlemaigne pour demander la bataille contre Ogier ainsi que Sadone lui avoit devisé et aussi pour deffier le roy Charles de la part de Corsuble. <i>Et comment la bataille fut entreprinse entre Caraqueu et Ogier : et entre Charlot et Sadone et comment.</i> Et la response du roy Charlemaigne sur le deffieement de Corsuble ¹⁵¹ .	Scène de duel.	Roi assis sur son trône et entouré de sa cour dans une prairie, s'adressant à un noble légèrement penché devant lui.
Comment le roy avisa Ogier et comme il l'appella pour parler a lui et comme il lui donna congié d'aller aider a son père et <i>comme il desconfit les paiens</i> et fut duc de Dannemarche ¹⁵² .	Scène de bataille.	Scène de déplacement à cheval.
Comment Ogier arriva a Pavie a l'aveu du chevalier Beron. <i>Et comment le roy Desier le recueillit honnorablement</i> ¹⁵³ .	Roi dans une salle de son château, entouré de sa cour, qui salue un noble venu se prosterner devant lui.	Scène de déplacement à cheval (identique à la précédente).

Dans les rubriques, nous avons utilisé le gras (Petit Laurens) et l'italique (Jean de Vingle) pour marquer la péripétie sélectionnée pour l'illustration. Dans les trois cas, c'est la thématique du déplacement qui est préférée par l'imprimeur-libraire parisien. Même si le premier bois ne la représente pas explicitement, elle précède immédiatement l'action figurée (« Comment le roy Caraqueu vint [...] »). Le déplacement est ainsi considéré comme tout aussi probant que la bataille ou le duel en tant que marqueur générique du roman de chevalerie puisqu'il suggère la multiplication des péripéties et des aventures du héros.

La « Galaxie Trepperel »

Nous connaissons quatre éditions d'*Ogier*, non datées, produites au sein de la « Galaxie Trepperel ». La première est sortie des presses de la Veuve Trepperel associée à son gendre Jean Janot, dont on ne trouve actuellement plus d'exemplaire disponible. Celui de la Bibliothèque de Munich, auparavant accessible mais marqué aujourd'hui comme « perdu », pourrait être le fruit d'un successeur – sans doute Alain Lotrian –, qui aurait utilisé leurs noms¹⁵⁴. Les deux éditions suivantes portent le nom d'Alain Lotrian, soit seul, soit en

¹⁵¹ F. c v r° pour la rubrique et le bois de l'édition Petit Laurens ; f. c i r° pour l'édition de Vingle.

¹⁵² F. e vi r°-v° pour la rubrique et le bois de l'édition du Petit Laurens ; f. d vi r°-v° pour l'édition de Vingle.

¹⁵³ F. f iii v° pour la rubrique et le bois de l'édition du Petit Laurens ; f. e iii v° pour l'édition de Vingle.

¹⁵⁴ Nous avons déjà développé cette hypothèse, voir note n° 63 sur l'édition Veuve Trepperel/Jean Janot.

collaboration avec Denis Janot. Enfin, Nicolas Chrestien est le dernier à proposer une réédition plus tardive d'*Ogier*¹⁵⁵. Celle-ci reproduit fidèlement l'édition Lotrian/Janot en employant les mêmes bois aux mêmes emplacements, sauf quelques exceptions¹⁵⁶, ainsi qu'une mise en page pratiquement similaire.

Comme nous l'avons déjà mentionné, il n'est pas impossible qu'une collaboration commerciale ait existé entre Jean Trepperel, à l'origine de la « galaxie » du même nom, et Le Petit Laurens, leurs ateliers étant voisins pendant une période. On peut néanmoins affirmer que l'édition de ce dernier a influencé les rééditions parisiennes postérieures. Même si nous ne pouvons pas proposer une analyse de l'édition Veuve Trepperel/Jean Janot, notons que c'est à elle que l'on doit le premier format in-4 du groupe parisien, qui s'imposera par la suite, ainsi que la formule introductive du titre reprise par les éditeurs postérieurs de la « galaxie » : « S'ensuyt Ogier le Danois [...] »¹⁵⁷. Cette formule archaïque était fréquemment utilisée dans les manuscrits pour introduire un texte, un livre, voire un chapitre. La Veuve Trepperel l'utilise dans d'autres éditions sans qu'elle soit spécifiquement réservée aux romans de chevalerie médiévaux¹⁵⁸. Le titre que nous trouvons dans l'édition Lotrian/Janot est donc à la fois repris à leurs prédécesseurs, mais subit aussi, comme nous l'avons suggéré¹⁵⁹, une influence de Claude Nourry, par la référence à la *Faerie* :

S'ensuyt Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'ung des douze pers de France le quel avec le secours et ayde du roy Charlemaigne chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siège. Et long temps en faerie puis revint comme vous pourrez lire cy après en ce présent livre.

La principale innovation de ce titre est sa simplification dans la description des aventures : il n'est plus question des trois victoires d'Ogier sur les terribles géants sarrasins – Brunamont, Bruhyer et Justamon –, ni du couronnement du héros qui en constituait l'apogée, ni de sa conquête de Jérusalem et de Babylone, ni pour finir des « autres vaillances que fist ledit Ogier ». Les éditeurs se limitent à mentionner, dans le titre, le contenu de la *Chevalerie* et du

¹⁵⁵ Nous appuyons notre analyse sur l'exemplaire de l'édition Lotrian/Janot conservé à la BNF sous la cote Rés. Y2-601, ainsi que sur celui de l'édition de Nicolas Chrestien conservé à la Bancroft Library (Berkely University) sous la cote PQ1499-O3-1550.

¹⁵⁶ Certains bois n'étant plus disponibles, ils sont remplacés soit par un autre bois à la thématique similaire dans l'édition Lotrian/Janot, soit par un nouveau bois provenant du stock de la « galaxie ». Notons également quelques modifications dans la rubrication, nous y reviendrons.

¹⁵⁷ Guy Bechtel (*Catalogue des gothiques français, 1476-1560, op. cit.*, p. 548, O-12) relève l'existence de deux tirages, puisque deux titres différents ont été transcrits par les bibliophiles : « Ogier le Dannois, Duc de Dannemarche... » (exemplaire de Munich) et « S'ensuyt Ogier Le Danois... ».

¹⁵⁸ Nous reproduisons ces deux exemples publiés par la Veuve Trepperel extraits de la BP16, notice n° 103722 : « Sensuyt le Nouveau Monde et Navigations [...] » (notice n°102901) et « Sensuyent les Nouvelles Ordonnances [...] Sur le fait des eaues, forestz, chasses, gabelles, tailles, guerres et aultres bonnes ordonnances nouvellement publiez ».

¹⁵⁹ Voir note n° 63.

voyage en *Faerie*, éladant les aventures en Orient. Est-ce par souci d'équilibrer la distribution thématique ? En effet, les aventures en *Faerie* et le retour d'Ogier paraissaient jusqu'à présent secondaires à côté des nombreuses péripéties chevaleresques mentionnées, en accord avec la place qu'ils occupent au sein du roman. Quoi qu'il en soit, cette modification n'a pas de grande conséquence sur le sens que les imprimeurs-libraires veulent donner au texte, à la lecture du titre. Le héros, dont les fonctions héroïques et religieuses sont toujours représentées, reste au cœur du sujet. Notons que dans le prolongement des mutations du titre, l'*explicit* est également simplifié puisqu'on n'y trouve plus que la formule suivante : « Cy finist le rommant intitulé Ogier le dannoys », suivie du colophon. La page de titre (figure 19) adopte enfin une mise en page très similaire à l'édition Nourry, ce qui confirme encore son influence : une initiale ornée autour de la première lettre de « S'ensuyt », de très gros caractères pour les huit premiers mots, l'utilisation de l'encre rouge pour une ligne sur deux, et un bois fortement marqué d'un point de vue générique. Un chevalier y figure au premier plan, à cheval, lance brandie, sa monture lancée au galop, semblant franchir un gouffre devant un château fort sous le regard d'une foule qui paraît attendre sa délivrance. Au verso du même feuillet, un autre bois (figure 20), tout aussi marqué, figure en pleine page un chevalier à cheval, lancé au galop, la visière du heaume abaissée, une épée brandie dans une main et un bouclier dans l'autre. Il masque tout le décor dont on ne distingue que les herbes et les fleurs à l'arrière-plan, ainsi qu'un chien qui semble suivre sa course. Ces deux bois montrent d'une part la désolidarisation de l'image par rapport au sujet (le verso de la page de titre était, jusque-là, consacré à la scène des fées au berceau d'Ogier). D'autre part, comme nous l'avons déjà observé chez Le Petit Laurens pour le groupe parisien, ces bois révèlent aussi l'évolution de l'illustration comme marqueur autonome du genre, avec le choix de scènes typiques et reconnaissables parfois sans aucun lien avec le contenu du chapitre.

L'analyse des autres bois du volume ne contredit pas ces observations. Au nombre de 47 (dont la marque de l'éditeur), ils sont de tailles et d'importance diverses, parfois répétés à plusieurs reprises. Ils n'ont pas toujours pour fonction d'illustrer une rubrique et peuvent apparaître dans le corps du chapitre, ce qui confère une plus grande souplesse interprétative. Mais même lorsqu'ils sont associés à une rubrique, leur lien avec son contenu demeure très aléatoire voire inexistant. On ne trouve plus les bois issus de l'édition *princeps*, qui illustraient les scènes clés dans les éditions précédentes (fées au berceau, baptême d'Ogier, meurtre de Baudouin, etc.). À leur place, sont représentées des scènes détachées de la

péripétie principale et n'entretenant que peu de liens avec le texte, comme par exemple pour la rubrique consacrée au meurtre de Baudouin :

Rubrique	Bois
Comment le roy s'en alla a Laon en Laonnoys et comment le bastard d'Ogier qu'il avoit engendré a la fille du chatelain Garnier a saint Omer vint et arriva chez le roy pour veoir son père. Et comment Charlot le tua d'ung eschiquier en jouant aux eschecz ¹⁶⁰ .	Décor d'une église, personnage noble agenouillé devant un chef religieux , entouré de prêtres.

Le motif visuel du personnage agenouillé devant un individu puissant suffit à faire écho à l'arrivée de Baudouin devant le roi, bien que le contexte de l'image, lui, soit incohérent. De plus, la péripétie principale est ici bien celle du meurtre de Baudouin, mais elle n'est pas illustrée par le bois qui lui préfère une scène très anodine. On remarque d'ailleurs dans cette édition une récurrence importante de ce type de scènes. Des personnages s'adressant à des rois, des reines, ou à des représentants d'un certain pouvoir apparaissent une dizaine de fois au détriment des thématiques traditionnellement privilégiées par les éditeurs d'Ogier (batailles, déplacements, duels). C'est dans la composition du stock de bois de la « galaxie » Trepperel qu'il faut chercher les raisons de ces modifications. Cependant, les éditeurs imposent sans doute aussi de nouveaux marqueurs génériques à travers ces motifs visuels récurrents. La page de titre de l'édition de Nicolas Chrestien confirme encore cette hypothèse (figure 21). Elle présente en effet la copie d'un bois provenant à l'origine de l'édition *princeps* mais qui a transité par Vêrard et Le Petit Laurens. Il figure un roi dans une salle de son château, entouré de sa cour, saluant un chevalier venu se prosterner devant lui. Ce type de scène semble désormais assez emblématique du roman de chevalerie pour s'imposer sur une page de titre¹⁶¹.

Cependant, dans cette édition, la thématique chevaleresque et guerrière reste au cœur de l'illustration, même lorsqu'aucune rubrique ni contenu narratif ne l'évoque. En effet, un bois figurant une bataille est placé sur un feuillet¹⁶² dont la rubrique, comme le texte, signalent des festivités (« Comment le roy après le triumphe fist cryer a son de trompe que chascun fust prest dedans trois jours pour s'en aller comme victorieulx en sa ville et cité de Paris. Et comme il fut receu moult honnorablement »). L'édition semble souffrir d'un manque

¹⁶⁰ F. f vii v°.

¹⁶¹ Le verso de la page de titre reprend le bois de l'édition Lotrian/Janot qui se trouve à la même place (un chevalier à cheval, la visière du heaume abaissée, une épée brandie dans une main et un bouclier dans l'autre) avec une modification : l'ajout d'une légende au-dessus du heaume, « Ogier », en lettres capitales. L'imprimeur-libraire éprouve donc le besoin de rattacher concrètement l'illustration au sujet de l'histoire, et de rappeler la thématique chevaleresque traditionnelle après son choix d'un bois atypique pour la page de titre.

¹⁶² F. M ii v°.

d'attention. On retrouve des incohérences du même type que chez Le Petit Laurens : la présence d'une bataille quand il s'agit d'un duel ou encore l'utilisation d'un même bois deux fois de suite. Il est possible que l'édition du Petit Laurens ait influencé certains choix d'illustration. En effet, la rubrique dans laquelle le roi autorise Ogier à porter secours à son père avant de massacrer les sarrasins et devenir duc de Danemark, avait été illustrée par une bataille chez Vingle alors que Le Petit Laurens lui avait préféré une scène de discussion entre un personnage noble et un roi. Même si Lotrian/Janot utilisent leur propre stock de bois, ils choisissent aussi ce même type de scène¹⁶³, soit sous l'influence du Petit Laurens, soit parce que ce motif visuel constitue effectivement, comme nous le suggérons, un marqueur générique tout aussi probant que la scène de bataille. Notons que ce type de scène apparaît assez régulièrement dès les premières éditions, mais qu'il semble plus nettement se développer à cette époque.

Enfin, l'édition Lotrian/Janot ne fait pas l'économie des scènes amoureuses au sein de l'illustration, même si elles restent rares. On peut l'expliquer par l'époque de sa publication¹⁶⁴, marquée notamment par l'apparition des histoires amoureuses venues d'Italie, et par une influence de Claude Nourry déjà relevée pour le titre. Les modifications introduites par ce dernier au sein des quelques épisodes amoureux se retrouvent d'ailleurs dans l'édition Lotrian/Janot. L'épisode des amours entre la reine de Pavie et Ogier¹⁶⁵ reprend la même version que celle de Nourry, dont la fameuse expression de la « beste a deux dos ». Et celui des amours entre Gautier et Clarice¹⁶⁶ suit certaines modifications de Nourry mais conserve aussi, à d'autres moments, le texte d'origine. On retrouve par exemple l'ellipse du passage sur l'inquiétude des français attendant le retour d'Ogier ou celle de la pâmoison de Clarice, mais Lotrian/Janot retiennent à l'inverse le passage originel qui clôt le chapitre, la longue intervention de Clarice en amante déplorée devant le départ de son bien-aimé¹⁶⁷. Pour illustrer ce même épisode, les éditeurs choisissent deux bois aux thématiques amoureuses. Le premier (figure 22), placé dans le corps du chapitre, figure une reine devisant avec un chevalier sous le regard de son mari le roi¹⁶⁸. Le second (figure 23), qui apparaît à la fin de l'épisode, présente

¹⁶³ F. f vi v°.

¹⁶⁴ La collaboration Alain Lotrian/Denis Janot se situe dans les années 1525-1530 (voir Graham A. Runnalls, *op. cit.*, p. 800).

¹⁶⁵ F. I ii v°.

¹⁶⁶ Voir F. A iii r° - F. C i v°.

¹⁶⁷ Voir les précédentes analyses de ces passages chez Nourry, p. 139.

¹⁶⁸ F. B iii v°. La thématique amoureuse n'est certes pas flagrante mais le personnage féminin ainsi que le chevalier, qui s'adresse à la reine, sont au premier plan. Le regard du roi, en retrait par rapport au couple qui devise, est porté sur sa femme. On a le sentiment ici d'une relation triangulaire, bien que le texte n'en fait aucunement mention. Enfin, la scène a lieu sous le feuillage d'un arbre, en pleine nature.

un gentilhomme courtisant une dame appuyée à la fenêtre d'un château¹⁶⁹. Ce genre de scènes est effectivement assez rare dans les éditions précédentes pour que leur présence mérite d'être mentionnée ici. Les éditeurs, en accord avec leur temps, semblent donc attentifs au rôle joué par les récits sentimentaux dans le renouvellement de la matière chevaleresque.

Enfin, au plan de la rubrication, Lotrian/Janot reprennent les trois ajouts apportés par Le Petit Laurens. Comme nous l'avons vu précédemment, ils ne corrigent qu'une seule fois l'incohérence de la rubrique précédente qui excède le contenu de la rubrique ajoutée, à savoir pour la toute dernière rubrique. De même, ils rajoutent une rubrique inédite, à nouveau sans corriger l'incohérence avec la précédente (en gras) :

Rubrique précédente	Rubrique ajoutée
Comment le roi Carahau et Lengoulaffre firent champ de bataille devant la cité de Babilone et la présence du soudan Noradin et plusieurs aultres roys sarrazins et comment Gaultier le Dannoys et le roy Florion ensemble tout l'ost des chrestiens prident le souldan Noradin (f. E i r°).	Comment Noradin soudan de Babillone manda son frere Brancquemont pour venir a son secours a l'encontre des crestiens (f. E v v°).

Une autre rubrique inédite apparaît afin d'isoler l'épisode du songe de Charlemagne au milieu d'un long chapitre contenant de multiples péripéties¹⁷⁰. Curieusement, celle-ci n'est pas construite sur le modèle traditionnel de la rubrique (adverbe « comment », sélection de segments de phrases à l'intérieur du texte) mais à partir de la dernière phrase d'un paragraphe : « Si laisseray a parler de ceste embusche et parleray du songe que songea l'empereur Charlemaigne »¹⁷¹. Afin de créer un nouveau chapitre, les éditeurs morcellent donc ce long épisode en s'appuyant sur cette formule qui marque l'entrelacement. Ailleurs pourtant, le texte tente de moderniser les formules de césures narratives issues du texte médiéval, comme par exemple lorsque la formule « Or me fault laisser a traicter de la venue du roy : et retourner au pape qui estoit expulsé de Romme »¹⁷² est remplacée par un énoncé plus moderne : « En ce present chapitre traicterons du pape qui estoit expulsé de Romme »¹⁷³. Mais cela n'est pas systématique, les archaïsmes constituant toujours des marqueurs

¹⁶⁹ F. C i v°.

¹⁷⁰ La rubrique principale en est : « Comment l'empereur Charlemagne commanda et fist cryer pour tout son ost que chascun se mist en armes et enpoint pour aller devant la cité de Romme. Et comment Charlot fut envieux sur le bon Ogier et entreprit premier a aller devant ladicte cité de Romme a peu de gens dont il mist les crestiens en grant danger **pour ce qu'ilz vindrent a moult grant puissance sur luy et y eut grant occision d'ung costé et d'autre et eust esté Charlot mort ou prins se n'eust esté le bon Ogier qui le vint secourir avecques l'ost des francoys** » (f. d ii r°). À noter, que l'élément en gras excède le contenu des deux rubriques suivantes, celle ajoutée par Lotrian/Janot sur le rêve de Charlemagne, l'autre ajoutée par Petit Laurens (« Comment les payens allèrent assaillir Charlot et ses compagnons qui estoient en ung bocquet près de Romme », f. d ii v°).

¹⁷¹ F. d ii v°.

¹⁷² Dans l'édition du Petit Laurens, f. b ii v°.

¹⁷³ F. b iii r°.

génériques des romans de chevalerie médiévaux. D'ailleurs, les éditeurs montrent aussi leur attachement à ce type de marqueurs en reprenant par exemple les pieds-de-mouche pour introduire les rubriques¹⁷⁴. À noter également, l'ajout d'une rubrique dans l'édition de Nicolas Chrestien :

Rubrique dans l'édition Nourry	Rubrique dans l'édition Nicolas Chrestien
Comment le messagier arriva devant le roy Charlemagne et luy racompta la response du duc Geoffroy de Dannemarche (f. a in r°).	Comment le messenger arriva devant Charlemagne (f. a iii v°).

L'innovation de la rubrique revient à Claude Nourry, c'est pourquoi nous l'utilisons ici comme élément de comparaison. Nicolas Chrestien aurait ainsi consulté l'édition lyonnaise, à moins que cet ajout lui ait été simplement suggéré par le découpage du chapitre en paragraphes.

Soulignons, pour finir, que dans la dernière rubrique, les éditeurs ne mentionnent ni le mariage prévu avec la reine de France, ni l'enlèvement d'Ogier par Morgue. Ces deux péripéties, excédant le contenu de la dernière rubrique, sont supprimées sans être déplacées dans la rubrique finale (là où le groupe lyonnais opérait un déplacement) :

Rubrique précédente chez Le Petit Laurens	Rubrique précédente chez Lotrian/Janot	Rubrique ajoutée chez Lotrian/Janot
Comment Ogier commença le champ de bataille contre le roy Florion et l'admiral son compaignon, et comme a l'ayde de son bon cheval Papillon, il delivra France de toute la gent payenne, et comme le roy s'en alla a Paris et y mena Ogier ; et comme le roy mourut, et après, a la requeste de la royne et par son amonition, Ogier devoit espouser, n'eust esté Morgue la fae sa dame et seur du roy Artus, qui luy vint au devant, qui l'emmena, et depuis ne fut veu.	Comment Ogier commença la bataille <i>encontre</i> le roy Florion et l'admiral, et <i>comme</i> , a l'ayde de Dieu et de son cheval Papillon, delivra France de toute la maudicte gente payenne.	Comment le roy après sa triumphe fist crier a son de trompe que chascun fust prest dedans trois jours pour s'en aller comme victorieulx en sa ville et cité de Paris. Et comme il fut receu moult honnorablement.

Ces omissions ont-elles pour objectif de ne pas révéler au lecteur la fin de l'histoire d'Ogier ? Le titre déjà, ainsi que l'*explicit*, faisaient l'économie des multiples péripéties du roman. On pourrait peut-être y voir une volonté d'éveiller la curiosité du lecteur au moyen d'un procédé résolument moderne : la tension dramatique.

¹⁷⁴ Notons que la mise en page de cette édition n'est pas particulièrement soignée, la lecture en est rendue difficile par l'absence de sauts de ligne entre le texte et les rubriques, les nombreuses abréviations, et la mise en page des colonnes.

Les dernières refontes parisiennes des Bonfons

Après son passage par la « Galaxie Trepperel », *Ogier* va circuler au sein d'une dernière dynastie d'imprimeurs-libraires au XVI^e siècle, les Bonfons. Cette famille est particulièrement connue pour avoir fait fortune avec des éditions populaires qui ont longtemps conservé les caractères gothiques¹⁷⁵. Jean Bonfons, actif de 1543 à 1566 succède, on l'a dit, à son beau-père Pierre Sergent qui avait lui-même succédé à Jean Saint Denis et dont il avait prolongé la collaboration avec un autre imprimeur-libraire, Jean Longis¹⁷⁶. Ces grands noms de l'imprimerie parisienne s'étaient déjà intéressés de près aux romans de chevalerie anciens et nouveaux. Rappelons également l'hypothèse d'une « collaboration commerciale » avec les imprimeurs-libraires de la « Galaxie Trepperel », dont Jean Bonfons était le voisin dans la rue Neuve-Notre-Dame. À l'intérieur de ce dernier corpus, on note d'abord trois éditions non datées, l'une par Jean Bonfons, une seconde par sa veuve qui lui succède de 1568 à 1572 et une troisième par son fils Nicolas Bonfons actif de 1572 à 1610 qui publiera une réédition, datée celle-là, en 1583. Les trois exemplaires que nous avons consultés¹⁷⁷ présentent tous la même page de titre (le bois, le titre, l'initiale ornée et la mise en page sont identiques¹⁷⁸), ce qui confirme le lien de parenté direct entre les éditions et leur identité générique. En effet, Sergio Cappello a montré l'existence, chez Jean Bonfons, d'un véritable modèle de page de titre propre aux romans de chevalerie médiévaux qui participe, avec les caractéristiques éditoriales habituelles de ces textes, d'un effet de collection¹⁷⁹. L'utilisation des caractères

¹⁷⁵ Pour les informations se rapportant à leurs périodes d'activité, voir Philippe Renouard, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'Imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle*, Paris, M. J. Minard, 1965, p. 42-43. Voir aussi les travaux d'Arlette Destot, *op. cit.*, et d'Annie Charon-Parent, *op. cit.*, concernant les gravures des éditions Bonfons.

¹⁷⁶ Nous avons relevé dans les éditions Bonfons la présence de bois utilisés antérieurement par Jean Longis, par exemple celui d'une ville en flammes surblombée par des soldats observant la scène. Dans le *Florimont* de 1528 publié par Jean Longis, il est associé à la rubrique suivante : « Comment Florimont print les chanmps pour aller faire l'assault a Candobras : et comment par le moyen de son conseil les tentes et pavillons Candobras furent bruslées » (exemplaire conservé à la British Library sous la cote G. 10404, f. Di r^o). Dans l'édition d'*Ogier* de la Veuve Bonfons, il apparaît dans le corps du chapitre suivant : « Comment Ogier le Dannois arriva a Pavie a l'adventure du chevalier Beron, et comment le roy Desier de Lombardie le recueillit bien honorablement » (f. Eiiii r^o, voir note suivante pour les références de l'exemplaire utilisé).

¹⁷⁷ Exemplaire de l'édition de la Veuve Jean Bonfons, conservé à l'Universitätsbibliothek de Mannheim sous la cote Sch 054/294 an 1 (disponible en ligne) ; exemplaire de l'édition s. d. de Nicolas Bonfons, conservé à la British Library sous la cote 92 b 1 ; exemplaire de l'édition de 1583 de Nicolas Bonfons conservé à la BNF sous la cote Rés. Y2-602 (disponible sur Gallica). Pour une description des caractéristiques techniques des exemplaires, voir Aurélia Dompierre, *op. cit.*, p. 1568-1570 et p. 1571-1573.

¹⁷⁸ À l'exception d'une erreur sur le mot « Faerie », corrigé en « France » dans les premières éditions, avant un retour à « Faerie » dans la dernière édition de 1583, nous y reviendrons.

¹⁷⁹ Outre les caractéristiques typographiques et de mise en page habituelles (le format in-4, le gothique, la présentation sur deux colonnes, les chapitres courts ou les nombreuses lettrines), Sergio Cappello relève la présence systématique, sur les pages de titre, des encres noire et rouge, la mise en relief des trois premières lignes du titre par les gros caractères ou encore la grande initiale ornée qui s'étale sur la même hauteur (voir « La double réception du « Chevalier doré » (Denis Janot, 1541 ; Denis de harsy, 1542 ; Jean Bonfons, s. d.), *Studi*

romains marque cependant une modernisation dans la dernière édition de Nicolas Bonfons, qui date de 1583.

Dans sa mise en page, la présentation de cette page de titre semble plus proche des éditions Nourry et Arnoullet que de celles de la « Galaxie Trepperel » (figure 24). On y retrouve la grande initiale ornée autour de la première lettre du nom du héros, les gros caractères utilisés pour le début du titre (« Ogier le Dannoys duc de Dannemarche : qui fut l'ung ») ou encore l'alternance de caractères rouges et noirs pour l'exemplaire de la Veuve Bonfons. Les exemplaires sans date de Nicolas Bonfons et de la Veuve sont pratiquement identiques : le fils paraît avoir reproduit trait pour trait l'édition de sa mère (texte, foliation, mise en page)¹⁸⁰. Le début du titre reprend le modèle initial et supprime donc la formule introduite par la « Galaxie Trepperel » (« S'ensuyt... »), jugée sans doute trop archaïque. Il conserve cependant la version raccourcie que l'on trouvait dans l'édition Lotrian/Janot, mais en supprimant encore les quatre derniers mots (« en ce présent livre ») comme l'avait fait Olivier Arnoullet et, à sa suite, Benoît Rigaud. Le titre des Bonfons semble donc constituer une sorte de condensé de tous les titres précédents. De même, l'explicit simplifié (« Cy finist le Romant intitulé Ogier le Dannoys » suivi du colophon) de l'édition Lotrian/Janot est repris par la Veuve Bonfons et son fils Nicolas, en accord avec le titre. La mise en page des mots en cul-de-lampe modernise néanmoins sa présentation¹⁸¹. À noter, le mot « Faerie » devient « France », peut-être à cause de l'inattention d'un employé de l'imprimerie, créant une contradiction dans la trame narrative : si Ogier « fut longtemps en France puis revint », où revient-il ? Cette invraisemblance sera d'ailleurs corrigée dans la dernière édition de Nicolas Bonfons en 1583. Peut-on pour autant rejeter l'hypothèse d'une correction intentionnelle de « Faerie » en « France » ? On peut imaginer que les éditeurs, au risque d'être incohérents, un phénomène qui n'a rien d'extraordinaire dans ces imprimés, ont souhaité rattacher le héros à la France dès la page titre. L'illustration de la langue et de la « nation » française est effectivement en première ligne à l'époque. La prévalence d'une logique verticale sur la vraisemblance narrative s'affirmerait encore, mais dans la perspective d'une patrimonialisation.

Le bois gravé choisi par la famille Trepperel figure une bataille avec divers lieux-communs du combat chevaleresque. Deux groupes se font face : au premier plan, deux

francesi, n° 159, 2009, p. 545-547). Notons que ces caractéristiques apparaissent chez d'autres éditeurs lyonnais ou parisiens mais pas de manière aussi systématique.

¹⁸⁰ Il supprime cependant l'encre rouge de la page de titre.

¹⁸¹ Dans son édition de 1583, Nicolas Bonfons supprime l'*explicit* et le colophon, des pratiques tombées en désuétude.

chevaliers se battent à la lance et à l'arrière-plan deux autres s'attaquent à l'épée. Au sol, un cheval mort, une tête humaine et des débris d'armes montrent encore la violence de la scène. Au verso de la page de titre, un autre bois représente une scène identique avec cette fois-ci des chevaliers à pied se battant dans une grande confusion mêlant diverses armes (épées, lances, sabres). Au sol, des corps sans vies, parfois décapités, rappellent le bois de la page de titre. Ces deux exemples donnent un caractère général au titre et à l'œuvre : ils ne sont pas centrés sur un personnage en particulier et promettent donc, en d'autres termes, une histoire de chevalerie et de batailles¹⁸². Ils sont d'ailleurs représentatifs des choix de l'éditeur en matière d'illustration pour le volume dans son intégralité¹⁸³. Comme toujours, les scènes de batailles y sont dominantes, parfois de manière excessive et ce au détriment de la cohérence avec la rubrique ou le texte. À plusieurs reprises, par exemple, on trouvera une scène de bataille à la place d'un duel, comme à la suite des rubriques suivantes :

- Comme le roi Caraheu vint tout seul en habit de messenger dedans l'ost de Charlemagne pour demander **la bataille** contre Ogier le Dannois ainsi que Sadone luy avoit devisé, et aussi pour deffier Charlemagne de la part de Corsuble et comment **la bataille** fut entreprise entre Caraheu et Ogier et entre Charlot et Sadone, et la response de Charlemagne sur le defflement de Corsuble (f. B viii r° - v°).
- Comment le roy Caraheu en **champ de bataille** vainquit son neveu Rubion qui l'avoit accusé de trahyson (f. J r°).
- Comme Gautier le neveu de Ogier desconfit en **champ de bataille** Berard, lequel avoit cuide occir le noble Ogier roy de Angleterre en trahison (f. L iiiii r°).
- Comme Ogier saillit d'Acre pour combattre Justamont, et comme il le vainquit en **champ de bataille**, devant Acre, et comment le roy de Acre fut occis en **la bataille** et le vaillant Ogier le Dannoys fut esleu roy (f. M r°).
- Comme Ogier vainquit Langoulaffre en **champ de bataille** devant Babilone. Et l'emmenèrent prisonnier dedans la ville chez le souldan Noradin, lequel mist en prison dedans la tour Babel comme le plus grand de ses ennemys (f. N ii r°).

On voit que le dénominateur commun de toutes ces rubriques est le terme « bataille », qu'il fasse référence à une bataille en duo (donc un duel), ou qu'il soit le complément du nom « champ » (donc relatif au lieu de la bataille). L'imprimeur-libraire s'arrête donc à ce terme

¹⁸² Notons que l'exemplaire sans date de Nicolas Bonfons, pratiquement identique à celui de sa mère, présente un bois différent au verso de la page de titre. Celui-ci figurait jadis en première page de l'édition Lotrian/Janot (un chevalier à cheval, lance brandie, paraît franchir un gouffre devant un château fort sous le regard d'une foule qui semble attendre sa délivrance). Il attire donc aussi l'attention du lecteur autour d'un héros en particulier, comme le faisaient les éditions précédentes. Quant à celle de 1583, elle supprime le bois gravé au verso de la page de titre, comme beaucoup d'autres bois puisqu'on n'en compte plus que 18. Sur la circulation des bois gravés depuis la « Galaxie Trepperel » jusqu'à ses concurrents parisiens, voir les notices de Jean-Pierre Seguin, *L'information en France de Louis XII à Henri II*, Genève, Droz, 1961, Louis XII, n° 28, 46, 54 ; François I^{er}, n° 3, 63, 203. Il propose notamment d'expliquer le choix des gravures des éditions chevaleresques parisiennes de la « Galaxie Trepperel » et des Bonfons, marqué par des scènes d'entrées et de batailles, par l'existence d'un imaginaire collectif chez les lecteurs remontant aux bulletins des guerres d'Italie. Les héros des romans de chevalerie leur apparaîtraient ainsi comme les défenseurs du roi et du royaume.

¹⁸³ Comme à l'accoutumée, les bois, de tailles diverses, sont souvent répétés plusieurs fois dans le volume. De manière générale, ils illustrent les rubriques mais peuvent aussi être placés dans le corps du chapitre. Les thématiques principales sont toujours les mêmes, dans l'ordre : la bataille, le déplacement, le duel, ce dernier étant plus rare et représenté souvent par une bataille comme nous allons le voir.

clé, sans tenir compte de sa diversité sémantique qui lui permet de créer un effet d'écho avec le motif visuel dominant, celui de la mêlée. Ailleurs, la bataille illustre une péripétie différente, mais avec laquelle elle est reliée de près ou de loin. Ainsi, dans l'épisode du meurtre de Baudouin par Charlot avec l'échiquier¹⁸⁴, c'est la violence qui constitue le dénominateur commun. Dans celui du retour de Gautier et de sa famille en France après la perte de Babylone¹⁸⁵, la cause du départ suggère le registre visuel de la bataille. Enfin, concernant les réjouissances qui font suite à la victoire finale du roi de France contre les païens¹⁸⁶, la bataille est encore une fois à la source de la péripétie. Elle continue d'être un marqueur visuel lorsqu'est fêtée la victoire.

Dans l'édition de 1583, les bois sont beaucoup plus rares (on en dénombre 18) et toutes les rubriques ne sont pas illustrées. Même si Nicolas Bonfons en conserve quelques-uns aux mêmes emplacements que ses prédécesseurs, il renouvelle l'illustration d'*Ogier*. En effet, il introduit de nouveaux bois anachroniques par rapport au texte d'*Ogier*, qui figurent des personnages romains et gaulois dans des décors antiques¹⁸⁷. Certes, la thématique guerrière est présente puisqu'on trouve plusieurs scènes de combats à cheval, mais les tenues des personnages, voire les légendes, que l'éditeur n'a pas pris la peine de gratter¹⁸⁸, sont inadaptées au roman de chevalerie. Est-ce une stratégie, de la part de Jean Bonfons, pour donner du crédit aux « vieux romans » en associant ses héros médiévaux aux héros antiques célébrés par les humanistes ? Nous avons déjà identifié l'utilisation des caractères romains comme moyen de faire entrer le roman de chevalerie dans le panthéon de la littérature humaniste. Ces bois s'accorderaient donc également avec cet objectif, sans contredire les marqueurs visuels traditionnels des romans de chevalerie puisqu'on y retrouve les mêmes scènes de bataille. Lorsque d'autres scènes sont représentées par ces gravures anachroniques, elles comportent toujours un motif visuel chevaleresque (en gras dans notre tableau) permettant de susciter l'écho nécessaire avec le texte, comme dans ces différents exemples :

¹⁸⁴ « Comment le roy s'en alla a Laon en Lannois : et comment le bastard de Ogier qu'il avoit engendré a la fille du chastellain Garnier a saint Omer vint, et arriva chez le roy pour veoir son père. Et comment Charlot le tua d'un eschiquier en jouant aux eschez » (f. D vii v°).

¹⁸⁵ « Comme Gautier ensemble sa femme la dame Clarice et leurs deux enfans s'en retournèrent en France après la perte de Babilonne » (f. S v r°).

¹⁸⁶ « Comme le roy après sa triumphe fist crier a son de trompe que chacun fust present dedans trois jours pour s'en aller comme tous victorieux en sa ville de Paris, et comme il fut receu » (f. V iiiii v°).

¹⁸⁷ Dans sa description technique d'un exemplaire de cette édition, Aurélia Dompierre note que ces bois ont été utilisés la même année par Nicolas Bonfons dans son édition de *Valentin et Orson* (op. cit., p. 1572). L'édition est numérisée sur Gallica.

¹⁸⁸ Sur un bois gravé, les légendes « Gaulois » et « Césariens » sont placés sous deux groupes de soldats qui se battent à cheval (f. 9 r°).

Rubrique	Bois
Comment les quatre messagers partirent pour aller à Dannemarche, et comme le duc Geoffroy leur fit trancher les balievres et leur fit tourner le nez s'en dessus dessous, et comme il arriva un heraut qui conta au roy charlemaigne que les payens avoient destruit Rome (f. 2 v°).	Trois romains sont assis sur une estrade au centre de l'image, un quatrième est placé de dos, à droite du cadre, et deux soldats apparaissent à gauche. Ils semblent recevoir des ordres de l'un des romains.
Comme le roy advisa Oger et comme il l'appella pour parler à luy, et comme il luy donna congé d'aller ayder à son père, et comme il desconfit les payens et sarrazins, et fut Duc de Dannemarche (f. 26 r°).	Un chef romain est placé sur une petite estrade et s'adresse à des soldats armés de lances .
Comment Oger print congé de ses nobles citoyens et s'en alla outre mer pour visiter le saint sepulchre de nostre seigneur Jésus Christ en Jérusalem, et comment il fut mené par la tempeste devant Babilone (f. 78 v°).	Des romains montent les marches d'un temple, deux gardiens, sans armure, sont armés d'une lance .
Comme Moradin soudan de Babilone, manda Branquemont pour venir vistement à son secours à l'encontre de tous les chrestiens qui luy menoient la guerre (f. 111 v°).	Un chef romain assis sur une estrade montre du doigt un livre ouvert que lui présente un autre romain. Des gardes sont placés de part et d'autre de l'estrade, armés de lances et d'un glaive .

Ainsi, même si l'anachronisme est incontestable pour le lecteur, il se trouve légitimé par le motif visuel chevaleresque.

Au plan de la mise en livre, l'édition de la Veuve Bonfons présente plusieurs éléments de modernisation, même si elle conserve les caractères gothiques et les pieds-de-mouche introduisant les rubriques. Le prologue est isolé du reste du texte par un autre procédé que celui de la mise en page : un titre lui est attribué, « Prologue de l'auteur », ainsi qu'une formule de clôture (« Fin du prologue »). Il est intéressant de souligner ici que l'imprimeur-libraire reconnaît l'existence d'un auteur et donne une identité, même anonyme, au « je » du prologue. La notion du droit d'auteur¹⁸⁹ a en effet évolué depuis les débuts de l'imprimerie et les éditeurs montrent ici une conscience plus claire de leur statut et de celui de l'auteur. Passer sous silence la figure auctoriale peut constituer, pour l'imprimeur-libraire, une manière de s'octroyer indirectement ce statut. Les Bonfons, dont les différentes éditions reprennent toutes cette référence à l'« auteur », restituent donc sa légitimité à la figure auctoriale de l'*Ogier* imprimé. De plus, ils la confirment encore à travers une entrée « Prologue de l'auteur » au début de la « Table des sommaires ». Cette table constitue un autre élément de modernisation qui caractérise les éditions Bonfons. Placée directement après la page de titre dans les éditions sans date de la Veuve et de Nicolas Bonfons et en fin de volume dans la réimpression de 1583, elle répertorie les rubriques en les synthétisant, comme dans l'exemple suivant :

¹⁸⁹ Vers 1540, c'est le traducteur qui manifeste, le premier, un désir de reconnaissance d'un droit d'auteur. Mais pour le traducteur intralingual, c'est-à-dire le remanieur d'un texte ancien, au service d'un imprimeur-libraire, cette reconnaissance n'existe pratiquement pas. Il en va donc de même pour les maillons auctoriaux qui le précèdent dans la chaîne de production du texte (prosateurs, continuateurs etc.). Si un nom apparaît, il peut éventuellement être mentionné dans le texte mais jamais sur la page de titre. Voir Luce Guillermin, « L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *op. cit.*

Rubrique dans le texte	Rubrique dans la « Table des sommaires »
Comme le pape et les cardinaux de paour des sarrazins se retira dedans Suze a dix lieues de Rome , et quand il sceut que l'empereur venoit avec son ost pour dechasser les payens alla au devant accompagné des cardinaux, et de toute Romme (f. A vii r ^o)	Comme le pape et les cardinaux de paour des sarrazins se retira dedans Suze, et quand il sceut que l'empereur venoit alla devant de luy (f. a ii r ^o)
Commen le roy ainsi delivré par Ogier le remercia, cuidant que ce fust Alory le lombart et comme le roy sceut que c'estoit Ogier par ses escuyers qui l'avoient aydé a armer (f. B ii r ^o)	Commen le roy ainsi delivré par Ogier le remercia, cuidant que ce fust Alory. Et comme le roy sceut que c'estoit Ogier (f. a ii r ^o).

Dans les rubriques complètes, les parties en gras correspondent à ce qui est supprimé dans la rubrique synthétisée. On voit que l'imprimeur-libraire sélectionne des éléments secondaires pour la compréhension de la rubrique : précision géographique, cortège d'un personnage, complément du nom d'un personnage, ou encore modalité d'un dénouement. Un soin particulier est donc apporté à l'élaboration de cette « table des sommaires » qui offre la possibilité d'une lecture sélective. L'édition de 1583 va plus loin en proposant, à la suite des différents titres, une numérotation des rubriques avec la mention « chapitre » suivie du chiffre romain correspondant (comme le feront aussi les héritiers Rigaud à Lyon). On y trouve également une « table des sommaires » avec numérotation de feuillet pour chaque rubrique. Il est étonnant qu'*Ogier* n'ait pas bénéficié plus tôt de ces outils de lecture répandus depuis longtemps y compris dans les romans de chevalerie¹⁹⁰. Les imprimeurs-libraires n'ont sans doute pas souhaité investir leur temps, et donc leur argent dans des refontes de ce type. De plus, cette particularité devait constituer un archaïsme et donc un marqueur de « vieux roman ». L'édition de 1583 offre à *Ogier* une présentation digne des imprimés de son époque. Elle introduit les caractères romains, le sommaire avec renvois aux feuillets, la mention des « chapitres » et de leurs numéros après chaque rubrique, le titre courant qui renforce la prétention à la vérité historique en réponse aux détracteurs (« Histoire de Oger le Dannoys ») et l'utilisation de l'italique pour le prologue et les rubriques¹⁹¹.

La rubrication est reprise à l'identique dans toutes les éditions Bonfons. Elle est tributaire du modèle fourni par la « Galaxie Trepperel » et plus précisément de l'édition de Nicolas Chrestien. Elle conserve les ajouts de rubrique précédents, comme la rubrique finale qui ne fait pas mention du mariage d'Ogier avec la reine de France ni de son enlèvement par

¹⁹⁰ Nous renvoyons par exemple à notre analyse du *Lancelot*, dont l'édition *princeps* possède une table avec numéros de rubrique rappelés dans le texte sous la mention « chapitre » suivi du chiffre correspondant. De même, l'édition de Vérard numérote les feuillets dans sa table des rubriques. En outre, les titres courants sont présents dans ces mêmes éditions alors qu'ils restent totalement absents dans l'itinéraire éditorial d'*Ogier* avant 1583.

¹⁹¹ L'édition de 1579 de Benoît Rigaud introduisait déjà les caractères romains et l'italique.

Morgue¹⁹². Soulignons néanmoins une exception : la rubrique qui met en exergue le songe de Charlemagne dont nous avons relevé la forme insolite dans l'édition Lotrain/Janot (« Si laisseray a parler de ceste embusche et parleray du songe que songea l'empereur Charlemagne ») n'est pas conservée. Les Bonfons semblent donc avoir été attentifs à l'hétérogénéité formelle produite par la rubrique et ont alors préféré la supprimer. Si aucune innovation concrète n'apparaît, les Bonfons modifient cependant certaines rubriques en fonction de deux objectifs différents : la lisibilité et la reconnaissance d'un cadre générique. Ils modernisent par exemple certaines rubriques avec des termes plus adaptés au lecteur de la fin du XVI^e siècle :

Rubrique dans l'édition Nicolas Chrestien	Rubrique dans l'édition Veuve Bonfons
Comment les ostz de Charlemagne et Desier sont ordonnez l'ung devant l'autre pour donner l'assault et comment chascun fist mettre la baniere au vent et firent sonner trompettes et clérons (f. h iii r ^o).	Comme les ostz de Charlemagne et Desier sont ordonnez l'un devant l'autre pour donner l'assaut. Et comme chacun fist mettre les enseignes et estendars au vent, et clérons (f. E vii r ^o)

Les Bonfons préfèrent substituer les termes « enseignes et estendars » à celui de « banniere », qu'ils jugent sans doute imprécis. C'est encore dans le but de favoriser la reconnaissance d'un cadre générique que les imprimeurs-libraires retouchent certaines rubriques. Ils utilisent pour cela un archaïsme typique des chansons de geste mais qui avait tendance à être gommé dans la mise en prose d'*Ogier* : les épithètes de nature propres à certains personnages (du type « Ogier qui le cuer ot vaillant ») :

- Comment le roy Dannemont qui estoit embusché au bois quand il vit que Ogier avoit du meilleur sur le roy Caraheu sortit avecques trois cens hommes et vint frapper sur Ogier et l'emmena prisonnier et fut baillé en garde a **la belle Gloriande**. Et comme Charlot s'enfuyt a l'ost du roy Charlemagne, et comme Caraheu s'en alla rendre prisonnier au **noble et puissant roy Charlemagne**, jusques a tant que le **noble et vaillant Ogier** fust délivré (f. C iiiii r^o).
- Comment le **puissant empereur Charlemagne** arriva a Chasteau fort, et y mist le siège et jura de luy tenir jusques a ce qu'il auroit en ses mains Ogier le Dannois mort ou vif, et de l'engin que le **puissant empereur Charlemagne** y fist faire (f. v v^o).

Ainsi, Charlemagne est systématiquement « puissant » tandis qu'Ogier est « noble et vaillant ». On relève également l'épithète « belle » associée à Gloriande, qui apparaissait dans le groupe lyonnais pour cette même rubrique, mais pas dans le groupe parisien (il est cependant employé ailleurs pour ce groupe), et qui soulignait alors, on l'a dit, l'influence des récits sentimentaux. Les Bonfons semblent ici revenir à des archaïsmes de la chanson de geste qui constituent des marqueurs génériques.

¹⁹² On note également la conservation d'un ajout de rubrique dans le groupe parisien par Nicolas Chrestien à la suite de Claude Nourry (« Comme le messenger arriva devant le roy Charlemagne »).

Pour finir, il nous faut revenir à la thématique amoureuse dans la mise en texte. Dans l'épisode des amours de Gautier et Clarice, toutes les éditions Bonfons suivent la version Lotrian/Janot¹⁹³. Cependant, en ce qui concerne l'histoire d'amour entre Ogier et la reine de Pavie, la version de Nourry marquée par l'expression de la « beste a deux dos », reprise par Lotrian/Janot, est conservée dans les premières éditions Bonfons mais pas dans celles du fils Nicolas qui la modifie subtilement :

Version de l'édition Nourry	Version de l'édition Nicolas Bonfons, 1583
[...] quant il la veit si honneste si se coucherent nu a nu et firent la beste a deux dos , et oublia a celle heure Ogier tous les travaux qu'il avoit eus le temps passé pour remunerer la royne des diligences qu'elle avoit faictes pour luy : et ny eut autre mal synon qu'il fut trop tost jour (f. e iiii r°).	Quand il la vit si honneste si se coucherent nud a nud, et conterent leurs fortunes , et oublia à celle heure Oger, les travaux qu'il avoit euz le temps passé pour rémunérer la royne des diligences qu'elle avoit faictes pour luy, et n'y eust autre mal sinon qu'il fut trop tost jour (f. 36 r°).

L'imprimeur-libraire utilise ici une métaphore élégante¹⁹⁴, plus appropriée à ses lecteurs que l'expression de la « beste a deux dos ». Nous en avons nuancé, à l'époque de Claude Nourry, le ton grivois, en faveur d'une connotation avant tout réaliste et qui plaçait le lecteur dans une position de voyeur. Sans doute l'expression de l'éditeur lyonnais est-elle plus clairement emprunte de grivoiserie en cette fin du XVI^e siècle marquée par l'avènement de la Contre-Réforme. Elle aurait provoqué une rupture de ton qui n'était pas du goût de Jean Bonfons et qui aurait constitué une faiblesse d'un point de vue commercial¹⁹⁵. C'est donc sur les éditions Bonfons que s'achève l'itinéraire éditorial complexe d'une œuvre à succès. Celui-ci nous aura permis de mettre à jour les diverses formes de circulation, d'adaptation et de réappropriation des œuvres du Moyen Âge qui passent sous les presses des ateliers parisiens et lyonnais tout au long du siècle.

L'itinéraire éditorial d'*Ogier* illustre particulièrement bien le paradoxe caractéristique du transfert des valeurs courtoises et chevaleresques à la Renaissance et au sein du nouveau

¹⁹³ Marqué par la conservation des ellipses – passage sur l'inquiétude des français qui attendent le retour d'Ogier, pâmouison de Clarice –, mais le retour à la version originelle pour la fin du chapitre, avec la longue intervention de Clarice en amante déplorée devant le départ de son bien-aimé.

¹⁹⁴ L'expression « conter sa fortune » est ici habilement détournée de l'univers guerrier et chevaleresque auquel elle appartient pour intégrer l'univers amoureux (favorisé par l'association traditionnelle des armes et de l'amour). Elle apparaît en effet à plusieurs reprises dans le roman, lorsqu'Ogier raconte ses aventures : « Or quand Oger et son compagnon furent retournez ils comptèrent tout le fait au roi Desier, lequel en fut fort courroucé, mais le noble et vaillant Oger luy compta toute sa fortune dont il se reposa, et n'estoit pas sans cause s'il en estoit marry, car il luy avoit desrobé le meilleur cheval apres Broiffort qu'on c'eust trouver. » (f. 32 r°).

¹⁹⁵ Nicole Cazauran en propose l'interprétation suivante : « Faut-il croire qu'à la fin du siècle, le libraire, ou son typographe, fut sensible à la discordance entre ces amants royaux et une image si souvent appliquée à des personnages rustiques et bourgeois ? » (« Ogier-Le-Danois revu et corrigé : note sur les proses imprimées (1496-1583) », *op. cit.*, p. 27).

médium. On assiste en permanence à l'hésitation entre archaïsation et renouvellement, continuité et rupture. Les éditions se placent à la fois en droite ligne de la chanson de geste traditionnelle à travers la dominante épique, tout en laissant paraître une volonté de renouvellement, certes discrète, par la mise en exergue de thématiques que l'on pourrait qualifier de romanesques. Le texte peine à se définir, entre « livre », « roman », et « histoire » à la fin du XVI^e siècle. Si l'objet-livre reste attaché à toute une série d'archaïsmes fonctionnant comme des marqueurs génériques (les caractères gothiques, les pieds-de-mouche, la mise en page), il n'échappe pas à une modernisation inéluctable qui s'inspire de pratiques éditoriales initialement réservées à la littérature humaniste qui lui garantissent plus de légitimité. Le mode de lecture lui-même est soumis au même paradoxe. Tantôt il poursuit une logique formelle favorisant la reconnaissance d'un cadre générique qui privilégie les redites dans l'esprit de l'esthétique de répétition du texte épique, tantôt il adopte une logique thématique et linéaire offrant plus de cohérence entre texte, rubriques et images. Enfin, les figures auctoriales de l'imprimeur-libraire et de l'auteur sont d'abord fondues puis se détachent, à une époque où se construit peu à peu une conception plus moderne de la création littéraire.

La tradition éditoriale d'*Ogier le Danois* au XVI^e siècle participe ainsi, à la suite des remaniements médiévaux, à la construction progressive d'une nouvelle identité générique : celle d'un roman de chevalerie. Les imprimeurs-libraires et leurs réseaux complexes jouent un rôle fondamental dans la survie des « vieux » romans. Bien que leurs motivations soient avant tout commerciales, ils concourent, par leur travail de restauration, d'adaptation, de collecte, et de distribution de textes issus de la littérature française médiévale, à une volonté immanente de patrimonialisation. La pérennité éditoriale d'*Ogier* aux siècles suivants en témoigne : huit éditions pour la Bibliothèque bleue entre 1606 et 1673, à Troyes, Lyon et Rouen¹⁹⁶, une version abrégée dans la Bibliothèque universelle des romans en 1778, une adaptation par le comte de Tressan dans la Bibliothèque universelle des dames en 1787 et 1788, et une réédition dans la *Bibliothèque bleue* par Alfred Delvau en 1859-1860 puis 1869.

¹⁹⁶ *Ogier* est d'ailleurs l'un des premiers romans de chevalerie imprimés par les frères Oudot.

FLORIMONT, UN ROMAN ANTIQUE A LA MODE RENAISSANTE

Dans la production éditoriale des « vieux romans » à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle, la matière antique est représentée par une douzaine de titres pour environ 70 éditions¹, affichant un succès moindre que celui des romans arthuriens ou des proses épiques, ce qui s'explique aussi par son corpus moins fourni. On y retrouve des « best-sellers », comme la *Destruction de Jérusalem* (une vingtaine d'éditions), l'*Alexandre en prose* (une dizaine d'éditions), ou le *Recueil des Histoires de Troie* de Raoul Le Fèvre (une dizaine d'éditions également). Notre roman, le *Florimont*, s'inscrit dans le cycle d'Alexandre² et raconte les aventures chevaleresques et courtoises du grand-père du héros, dans un cadre antique et oriental. Il constitue la mise en prose d'un texte en octosyllabes à rimes plates composé en 1188 par Aimon de Varenne. La demi-douzaine d'éditions des XVI^e et XVII^e³ siècles, qui ne nous sont pas toutes parvenues, témoignent d'un certain succès éditorial. L'édition considérée aujourd'hui comme *princeps* est celle de Jean Longis à Paris, datée de 1528. Mais il est possible que deux autres éditions l'aient précédée de quelques années. En effet, une note manuscrite reportée sur le feuillet de garde d'un exemplaire rouennais sans date de Nicolas Mulot évoque l'existence d'une édition *princeps* parisienne, en format in-4 et caractères gothiques, sans date ni nom d'imprimeur (serait-ce l'édition de Jean Longis ?), ainsi qu'une édition lyonnaise, toujours en gothiques, datant de 1522⁴. Toutes deux semblent aujourd'hui

¹ Voir les recensements auxquels nous nous sommes déjà référés (Tilley 1919, Pickford 1961, Cooper 1990 et Cappello 2001).

² Sa qualification de « roman antique » reste à nuancer, puisqu'il n'a pas de référent dans la littérature antique, au contraire des romans d'*Alexandre*, de *Troie*, d'*Eneas* ou de *Thèbes*. Mais nous pouvons assurément parler de « matière antique » pour le sujet du *Florimont*.

³ On note deux éditions sans date à Rouen, l'une attribuée à Pierre Mulot, nous y reviendrons (conservée à la British Library sous la cote 12450.c.18.(4)) et l'autre par Richard Le Prévost (dont aucun exemplaire n'est actuellement identifié). Sur le recensement des éditions, voir les fiches de Sergio Cappello (« Florimont », in Mounier Pascale (dir.), « Base des éditions lyonnaises de romans du XVI^e siècle (ELR) », en ligne: <http://www.rhr16.fr/base-elr/ouvrage/79/Florimont#biblio>), Chiara Concina (« Florimont », *La Vie en proses, « Riscrivere in prosa nella Francia dei secoli XIV-XVI »*, en ligne: <http://users2.unimi.it/lavieenproses/index.php/titres/152-florimont-imprimes?showall=1&limitstar> ; Chiara Concina, « *Florimont* imprimé », in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard, *Nouveau répertoire de mises en prose, op. cit.*, p. 277-284 ainsi que la thèse de Theodore Nicholas Kendris, *Florimont, édition critique de l'édition de 1528 (Paris, Jehan Longis) avec introduction, notes et étude comparative*, edited by Theodore Nicholas Kendris, Ph. D., Université Laval (Canada), 2002, p. xxvi-xxxv.

⁴ La note manuscrite apparaît sur le feuillet de garde de l'exemplaire conservé à la BNF (Arsenal, Rés. 4-BL-4284) : « La premiere édition de ce roman est de Paris in 4^o gothique à ce que dit la Biblioteque des Romans. J'en ay une 2^e de Lyon 1522, aussy gothique. Ce petit roman est assez rare, les Mss. en vers en sont bien precieux, ceux en prose sont plus connus » (voir Theodore N. Kendris, *op.cit.*, p. xxvi). On retrouve une référence à l'édition parisienne in-4 dans une note manuscrite en italien au verso de la page de garde de l'exemplaire de 1528 conservé à la British Library (G-10404): « L'Autore di questo Romanzo, composto in versi Francesi ottonarii nel 1480, fu Aymone di Chastillon : fu poi trasportato in Prosa Francese, e stampato in Parigi senza anno in 4^{to} e poi nel 1528. Quadrio VII, p. 274 ». Chiara Concina note que cette citation, très imprécise, est

perdues⁵. Deux autres éditions sont parvenues jusqu'à nous, imprimées à Lyon par Olivier Arnoullet en 1529 et 1555⁶. Enfin, l'édition Nicolas Mulot sans date que nous mentionnions à propos de la note manuscrite est également datée du XVI^e siècle, dans les années 1580, nous y reviendrons.

Plusieurs particularités ont attiré notre attention sur cet itinéraire éditorial. La source du remanieur n'est pas une mise en prose tardive mais un texte en vers, dans une copie remontant sans doute au XIII^e siècle. De plus, fait extrêmement rare, le remanieur dévoile son identité, Girard de Moët, dans un acrostiche final. Les données archivistiques qui entourent ces deux spécificités permettent ici d'interroger la circulation des manuscrits et les différentes modalités du projet éditorial. En l'occurrence, le texte préexiste au projet de l'imprimeur-libraire et une identité auctoriale est divulguée, en dépit de l'absence habituelle de reconnaissance du statut du remanieur à cette époque. De plus, la mise en prose spécifiquement renaissante du *Florimont* à partir d'un texte du XIII^e siècle en fait un parfait objet d'étude pour qui s'intéresse à l'adaptation de l'idéal chevaleresque médiéval au XVI^e siècle. Enfin, la diffusion imprimée de ce roman sur une trentaine d'années, entre Paris, Lyon et Rouen, permet à nouveau d'observer l'évolution des pratiques éditoriales, dans un contexte politique et littéraire en pleine effervescence.

Genèse de la version imprimée

Source

Le roman de 13680 octosyllabes à rimes plates, écrit par Aimon de Varenne en 1188, appartient, on l'a dit, au cycle d'Alexandre. Il relate les aventures du père de Philippe de Macédoine et grand-père d'Alexandre. Fidèle à la tradition, l'auteur se décrit dans son prologue comme le transmetteur et traducteur d'une *auctoritas* à travers un récit qu'il aurait

effectivement tirée de Francesco Saverio Quadrio, *Indice universale della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Antonio Agnelli, 1752, p. 274 (« Florimont imprimé », *op. cit.*, p. 277). Enfin, Gustave Reynier (*Le Roman sentimental avant l'Astrée*, *op. cit.*, p. 200) mentionne également deux éditions (sans doute à partir de la même note manuscrite de l'édition Mulot), parisienne et lyonnaise, et donne le titre de l'édition parisienne comme étant *L'Histoire du noble et vaillant roy Florimond, fils du noble Mataquas duc d'Albanie*, identique à celui de l'édition Mulot, donc certainement déduit par Reynier.

⁵ Du Verdier mentionne l'existence d'une édition parisienne sans nom ni date, qui semble elle aussi perdue, sous le titre *Chronicque du Roy Florimond, fils du noble et vaillant Mataquas, Duc d'Albanie* (*Les Bibliothèques françaises*, Paris, Saillant et Nyon, 1772-1773, III, p. 697).

⁶ Brian Woledge cite deux autres éditions de l'imprimeur-libraire, en 1553 et 1558, de même que Georges Doutrepoint qui fait également mention de celle de 1558. Cependant, nous n'en trouvons plus aucune trace aujourd'hui. Voir Brian Woledge, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, *op. cit.*, n° 60, p. 43 et Georges Doutrepoint, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 275.

trouvé en Grèce à Philippopolis (aujourd'hui Plovdiv en Bulgarie) et traduit du latin au français pour l'amour de sa dame⁷, avant de déclarer plus loin l'avoir d'abord traduit de grec en latin⁸. Pour en témoigner, l'auteur dissémine dans le texte des citations dans un grec approximatif et cherche à montrer sa connaissance de la géographie européenne orientale⁹.

Le texte est conservé dans quatorze manuscrits du XIII^e au XIV^e siècle. Ce succès¹⁰ est encore attesté par des mises en prose rédigées au XV^e siècle¹¹ ainsi que par la rédaction de textes connexes¹². Comme nous l'avons évoqué en introduction, la source de la prose

⁷ « Aymes por amour anulli / Fist le romant si saigement / Que tei l'orait que ne l'antant / Por coy il fut et faitz et dis : / Par cortoisie fut escriis. » (Aimon de Varennes, *Florimont*, éd. Alfons Hilka, Göttingen, 1932, v. 8-12). Selon Francesco Novati, le nom de Juliana ou Juliane serait dissimulé dans un anagramme aux formes diverses dans les versions en vers : *anailui*, *uialine* (transformé en *anulli* par le texte de l'édition Hilka). Voir « Nouvelles recherches sur le *Roman de Florimont* d'après un manuscrit italien », *Revue des langues romanes*, n° 35, 1891, p. 49).

⁸ « Il ne fu mie fait en France, / Maix en la langue de fransois / Le prist Aymes en Loënois » (v. 14-16) ; « Et porpansait soi de l'istoire / Qu'il avoit eü en memoire. / Il l'avoit en Gresse veüe : / Mai n'estoit pas par tot seüe. / A Felipople la trova. A Chastillon l'en aporta. / Ensi com il l'avoit emprisi / L'ait de latin en romans mis. » (v. 29-36) ; « Traist del greu l'istore latine. / Et del latin fist le romans / Aymes, qui fut loials amans. » (v. 9214-9216) (*Florimont*, *op. cit.*).

⁹ Après divers débats sur l'existence d'un texte grec ou latin, la critique est à peu près d'accord aujourd'hui pour reconnaître le caractère fictif de l'*auctoritas* invoquée par l'auteur, comme le résume Laurence Harf-Lancner : « Aimon semble bien avoir été originaire de Châtillon d'Azergues dans le Lyonnais [...]. Quant aux neuf citations grecques disséminées dans le roman, Jean Psichari [« *Le Roman de Florimont*. Contribution à l'histoire littéraire, étude des mots grecs dans ce roman », *Études romanes dédiées à Gaston Paris le 29 décembre 1890 (25^e anniversaire de son doctorat ès lettres) par ses élèves français et ses élèves étrangers des pays de langue française*, Paris, Bouillon, 1891, p. 507-550] a démontré qu'elles n'attestaient nullement la connaissance du grec mais relevaient plutôt d'un « grec de cuisine » acquis au cours d'un voyage dans le monde byzantin et qu'elles étaient destinées à donner au roman une note de couleur locale. Les sources greco-latines invoquées relèvent vraisemblablement pour la plus grande part de la topique et l'original mentionné par Aimon ne serait alors qu'une autorité fictive destinée à souligner l'inscription du récit dans le monde grec. » (« *Le Florimont* d'Aimon de Varennes : un prologue du *Roman d'Alexandre* », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 147, 1994, p. 242). Notons cependant l'interprétation de Gaston Paris (dans le compte-rendu de l'étude de J. Psichari, *Romania*, XXII, 1893, p. 158-163) concernant le surnom de Philippe, « Macemus », comme la transcription du grec « Machimos », « guerrier », et son rapprochement du nom grec de Florimont, « Eleneos », de « eleinos », signifiant « digne de pitié », qui rappellerait le surnom du héros, le Pauvre Perdu. Selon lui, Aimon aurait rapporté de Grèce la légende de la fondation de Philippopolis par Philippe, vainqueur d'un lion, et celle des aventures du mystérieux Eleneos. Alfred Risop « *Ungelöste Fragen zum Florimont* », *Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Adolf Tobler zur Feier seiner fünfundzwanzigjährigen Tätigkeit als ordentlicher Professor an der Universität Berlin von dankbaren Schülern in Ehrerbietung dargebracht*, Halle, Niemeyer, 1895, p. 458-463) rapproche, quant à lui, « Eleneos » du nom d'une plante, « l'helenium », qui expliquerait la traduction française en « Florimont » (la fleur du monde).

¹⁰ Notons, à la suite de Laurence Harf-Lancner, que dans son *Débat de deux amants*, Christine de Pizan témoigne encore du succès du roman en faisant référence à Florimont parmi les héros qui doivent leur grandeur à l'amour (« Florimont : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 », in Alexandre Micha, Danielle Buschinger, Michel Zink (éd.), *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd'hui*, Greifswald, Reineke-Verlag 1995, p. 188. Voir Christine de Pisan, *Œuvres complètes*, éd. Maurice Roy, Paris, SATF, t. II, 1891, v. 1520-1531).

¹¹ Une première version bourguignonne est rédigée en 1418 et conservée dans un manuscrit qui figurait dans la bibliothèque de Philippe le Bon (B.N. fr. 12566). Une seconde, très fidèle au roman en vers, date de la moitié du XV^e siècle et est conservée dans deux manuscrits (BNF fr. 1490 et Ars. 3476). Voir les fiches de Chiara Concina (« Florimont (Mss fr. 1490 et Ars. 3476) ») et Marie-Madeleine Castellani (« Florimont (Ms fr. 12566) ») dans le *Nouveau répertoire de mises en prose*, *op. cit.*, p. 267-275 et p. 259-266.

¹² Laurence Harf-Lancner mentionne encore une version très éloignée du roman d'Aimon, « plus proche du *Roman de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne* que de *Florimont* » : *Le Livre de Florimont filz du duc Jehan d'Orléans et de Helaine, fille du duc de Bretagne* (manuscrit BNF fr. 1488) ; ainsi qu'un prologue à

imprimée du *Florimont* est bien le roman en vers, et non pas l'une de ses mises en prose du XV^e siècle. Laurence Harf-Lancner a montré comment certains passages sont particulièrement révélateurs du travail de dérimage :

Ainsi Philippe fait un songe dans lequel il voit son père qui « 'Fierement l'ait a raison mis : Phelipes, ies tu mors ou vis ?' » ; dans la prose : « moult fierement l'airraisonnant : 'Philippes, es tu mort ou vif ?' ». Mataquas rêve de Florimont sous la forme d'un lion : « car ainz mais ne avoit veü / Lieon qui eüst tel vertu » ; et dans la prose « car oncques veu n'avoit lyon qui eust telle vertu »¹³.

Elle a également émis l'hypothèse très convaincante d'une parenté, au moins indirecte, avec le manuscrit B.N. 792, datant du XIII^e siècle. On y relève les mêmes modifications toponymiques ou anthroponymiques par rapport aux versions antérieures¹⁴, un dénouement final identique¹⁵, ou encore des citations grecques similaires.

Notons que le seul support disponible pour l'analyse du remaniement de Girard de Moët est fourni par l'édition *princeps* de Jean Longis. Il est donc impossible de déterminer avec certitude si les modifications observées dans la prose imprimée (mise en texte mais aussi mise en livre) sont le fruit de Girard ou d'un correcteur-remanieur employé par l'imprimeur-libraire. Nous partons donc du principe que les éléments relevés dans cette étude de la genèse de la version imprimée sont consécutifs à Girard de Moët et que ceux que nous analyserons dans le parcours éditorial sont relatifs à l'instance éditoriale.

Contexte de création de la mise en prose

Des recherches menées autour du manuscrit B.N. 792 et de l'identité du remanieur de la prose imprimée permettent d'en apprendre plus sur le processus de transfert culturel de l'idéal chevaleresque médiéval à la Renaissance. C'est à Verdun-Louis Saulnier¹⁶ que reviennent les premières découvertes sur l'auteur de la prose imprimée de *Florimont*. Son identité est révélée au lecteur à travers un acrostiche qui clôt le roman et donne : « Girard de Moët escuyer seigneur de Poammesson »¹⁷. Il s'agirait d'un aristocrate d'origine champenoise

l'histoire du *Florimont*, *Philippe de Madien*, rédigé en 1448 par Perrinet Du Pin pour Anne de Lusignan, duchesse de Savoie (*op. cit.*, p. 188-189).

¹³ *Op. cit.*, p. 192.

¹⁴ Dans l'évocation des deux routes possibles pour aller d'Égypte en Grèce, la Syrie et la Turquie, évoquées dans les versions antérieures, deviennent la Roussie et la Nubie dans le manuscrit B.N. 792 et la version imprimée. De même, la dame de Carthage y est appelée Madie ou Madiedonna, alors que son nom était précédemment Henemedie (voir Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 191-192).

¹⁵ Laurence Harf-Lancner note que le manuscrit B.N. 792 est le seul à se terminer par la mort de Florimont, calquée sur celle d'Alexandre (il est empoisonné par des traîtres à Babylone, son fils Philippe punit les coupables mais sa femme Romanadaple meurt de chagrin). La version de la prose imprimée propose une fin identique en tous points (*op. cit.*, p. 192).

¹⁶ Verdun-Louis Saulnier, « L'auteur du *Florimont* en prose imprimé, Girard Moët de Pommesson », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° XVII, 1955, p. 207-217.

¹⁷ Voir l'édition de Jean Longis, exemplaire conservé à la British Library sous la cote G. 10404, f. Tv v^o - Tvi r^o.

dont le fief était situé en Brie. Saulnier a reconstitué sa généalogie et montré que sa famille, qui appartenait à la haute bourgeoisie rémoise, avait été anoblie par Charles VII au milieu du XV^e siècle¹⁸. On trouve sa trace dans quelques archives notariées (en 1527-1528) qui permettent de confirmer son identité, son fief et de situer sa mort avant 1548¹⁹. Une *Histoire du château de Montmirail-en-Brie*²⁰ fait encore référence au personnage, en déformant légèrement son nom :

Vers le même temps [les années 1520] on découvre encore quelques seigneurs de la belle vallée du Petit-Morin. [...] Gérard Moel, sieur de Pommesson, occupait ce manoir fortifié. Comme il n'avait pas d'enfants, il donna à Christophe Lefèvre, écuyer demeurant au fief Adam, paroisse de Villeneuve-sous-Bellot, et à Jeanne d'Airin, sa femme, la jouissance de la seigneurie de Courmont, et une propriété à leur fils, son filleul, qui en prit le nom.

Le prologue et l'envoi de la prose imprimée du *Florimont*, sur lesquels nous reviendrons, semblent indiquer que Girard a écrit ce texte pour un public aristocratique (« [...] c'est bien raison qu'elle parvienne à la congnoissance des nobles [...] » ; « En lieu d'esbatz humblement vous envoie » ; « Or a pour vous ce beau livre desduyt » ; « Recepvez lay (s'il vous plaist) à présent / Du bon cueur à toutes nobles gens »)²¹. Si l'on interroge la baronnie et la châellenie de Montmirail-en-Brie dans les mêmes années, le nom de la puissante famille de Sarrebrück apparaît, et plus précisément celui de Philippe (ou Philippine) de Sarrebrück²² en lien direct avec Girard dans un acte notarié qui suggère qu'il a pu être à son service²³. Est-ce dans la perspective de plaire à ce cercle aristocratique que Girard a écrit son remaniement du *Florimont* ? Il est aussi possible que l'auteur ait d'abord servi Aimé III de Sarrebrück, frère et prédécesseur de Philippe sur les terres de Montmirail. Après sa mort en 1525, elle hérite en effet des terres et du château de Montmirail reçus en dot par son frère à l'occasion de son mariage avec Renée de la Marck²⁴. Dans tous les cas, on peut relever l'existence de « curiosités et de talents littéraires » dans l'entourage de la famille de

¹⁸ *Op. cit.*, p. 212-213.

¹⁹ *Ibid.*, p. 213-214.

²⁰ Alexandre-Clément Boitel, *Histoire de Montmirail-en-Brie*, Montmirail, Imprimerie et librairie de Brodard, 1862, p. 41.

²¹ F. Av^o et f. Tv v^o.

²² Elle est dame de Commercy, Corroy, Courcelles, Montmirail-en-Brie, vicomtesse de Louvois et règne encore sur d'autres terres (voir Verdun-Louis Saulnier, *op. cit.*, p. 213-214).

²³ Nous reproduisons ici l'acte d'après l'article de Verdun-Louis Saulnier qui en fournit les références (*op. cit.*, p. 213) : « Bail à cens annuel et perpétuel passé sous le scel d'Adrian Marteau, licentié ès loix, bailly de Mommirail et garde du scel de la baronnie et châellenie dudit lieu et de Drosney, pour haute et puissante dame Madame Philippes de Sarrebruche, dame de la Rocheguyon et dudit Mommirail, pardevant Jean Basin et Jean Trutat, notaires, le 15 janvier 1527, par noble homme *Girard de Moët, écuyer, sieur de Pommesson*, à Regnault et Jean les Gillets frères, demeurant à Montboust, paroisse de Rieux, de deux arpens de terre audit Monbourg ». On peut noter la proximité des dates de l'acte et de l'édition *princeps* de Jean Longis. Mais le remaniement de Girard peut tout aussi bien être antérieur car rien ne le rattache explicitement à Philippe de Sarrebrück.

²⁴ Voir Alexandre-Clément Boitel, *Histoire de Montmirail-en-Brie*, *op. cit.*, p. 35-37.

Sarrebrück²⁵, ce qui pourrait suggérer une commande, sinon expliquer autrement que par un *topos*, l'adresse paratextuelle de Girard à « toutes nobles gens ». Ainsi, la rédaction de la prose imprimée du *Florimont* semble bien préexister au projet éditorial.

Partant de l'hypothèse que le manuscrit B.N. 792 est bien celui qui a servi de source directe à notre remanieur, nous pouvons tenter de reconstituer son histoire et proposer une hypothèse de circulation. Paulin Paris en donne la description suivante :

Ce manuscrit est d'une excellente écriture, et la transcription a été faite avec intelligence. C'est l'une des meilleures que je connoisse des *Gestes d'Alexandre* et du roman de *Florimont*. Il a appartenu à une certaine famille de Migaillet, et les mots suivants sont écrits sur le verso du feuillet 141 : « Ce present volume ouquel sont conteneuz deux histoires, me fut donné et envoyé par mon cousin, Me Robert Migaillet, chanoine de Laon, et receu par moy le XXVII^e jour de juin, l'an de grâce mil cinq cens et quinze »²⁶.

Si l'on se réfère à l'inventaire de 1523 de la cathédrale de Laon, le nom d'un certain « maître Robert Migaillet » apparaît à plusieurs reprises. Le chanoine de cette église est en effet à l'origine de plusieurs dons d'objets de valeur²⁷. Mais nous ne savons rien sur l'identité de ce mystérieux cousin. Faisait-il partie de l'entourage des Sarrebrück ? La même main reproduit dans le manuscrit la mention « Migaillet » à la fin du *Florimont*, ainsi que la note : « Explicit l'histoire de Florimont pere de Phylippe de Macedonie pere du grant Alixandre »²⁸. Le feuillet qui suit porte la mention « Le grant Alixandre » dans le coin supérieur gauche. D'autres notes apparaissent dans le *Roman d'Alexandre*, notamment pour souligner l'épisode du *Voyage au paradis*, interpolé ici dans la troisième branche²⁹. Mais le *Florimont* est le seul à bénéficier d'un *explicit*, facilitant son repérage au sein du manuscrit. Est-ce dans la perspective d'un projet de remaniement de ce texte en particulier ? Mais si Girard a bien utilisé ce manuscrit, quel lien peut-on établir entre son entourage social, la cour de Philippe de Sarrebrück et cette famille Migaillet ? Nous n'avons trouvé aucun Migaillet directement lié aux Sarrebrück mais un rapport de féodalité existe entre cette famille de la haute aristocratie et le Laonnois. En

²⁵ « Car le Florange qu'épouse sa sœur Guillemette, c'est le « Jeune Aventureux », l'auteur des *Mémoires [Mémoires du Maréchal de Florange, dit le Jeune Aventureux]*. Nièce de l'illustre cardinal Georges d'Amboise, Philippe est la cousine de cette Catherine d'Amboise dont les poésies pieuses ne sont pas tout à fait oubliées [*Les dévotes épistres de Katherine d'Amboise*]. Apparentée encore à Anne de Graville, auteur de poésies estimables, et, dans le domaine du roman, d'un *Palamon et Arcita*. » (voir Verdun-Louis Saulnier, *op. cit.*, p. 216-217).

²⁶ Paulin Paris, *Les Manuscrits français de la bibliothèque du roi*, t. VI, Paris, Techener, 1845, p. 217-218. Le manuscrit contient, en plus du *Florimont*, le *Roman d'Alexandre* de Paris avec le *Voyage au Paradis* interpolé dans la troisième branche, la *Vengeance d'Alexandre* de Guy de Cambrai, un fragment des *Vœux du paon* sur le dernier feuillet de garde et un fragment du *Partenopeus de Blois*, sur les deux premiers feuillets (voir Laurence Harf-Lancner, « Le *Florimont* d'Aimon de Varennes : un prologue du *Roman d'Alexandre* », *op. cit.*, p. 251).

²⁷ Par exemple : « Hoc reliquiarium est de dono magistri Roberti Migaillet, hujus insignis ecclesie canonici » (voir Édouard Fleury, *Inventaire du trésor de la cathédrale de Laon en 1523*, Paris, Didron, 1855, p. 35).

²⁸ F. 50 v^o (nous utilisons la numérotation moderne ajoutée sur les feuillets).

²⁹ F. 136 r^o - v^o.

effet, Amé III de Sarrebrück est vidame³⁰ de Laon, un titre qu'il transmet à sa mort à une autre de ses sœurs, Catherine, mariée à Antoine de Roye. Ainsi, à cette même époque, le vidame de Laon est attaché aux Sarrebrück qui le possèdent déjà depuis plusieurs générations. En tant que chanoine de la cathédrale de Laon, Robert Migailot est donc le vassal de la famille de Sarrebrück. C'est là le seul indice qui peut nous permettre d'accréditer la thèse du manuscrit B.N. 792 comme source directe de Girard Moët de Pommesson.

Macro-structure

Le remaniement de Girard suit scrupuleusement la macro-structure de la source en vers. Notons que le roman de *Florimont* a suscité diverses propositions de structuration au sein de la critique³¹. L'architecture de l'œuvre repose sur une série d'oppositions³² (telles que destin/fortune, prouesse/recréantise, bonne largesse/mauvaise largesse, sagesse/folie, Florimont/Pauvre Perdu, la fée/la princesse). Deux grandes thématiques jalonnent le texte : la roue de Fortune³³ et le songe prophétique³⁴. Le roman peut se décomposer en quatre parties qui correspondent à quatre mouvements de la roue de Fortune³⁵ :

- la prospérité du roi Philippe puis sa chute après la revendication de son hommage et de sa fille par Candiobras.
- les enfances de Florimont qui le mènent au faîte de sa gloire après avoir combattu un monstre, puis le géant Garganeus et avoir gagné l'amour de la fée, puis sa chute après avoir été arraché à sa dame. Il devient le Pauvre Perdu et dilapide les richesses de son père.
- Le Pauvre Perdu se met au service du roi Philippe et le débarrasse de son ennemi Candiobras. Son nom de Florimont est alors révélé. Ses exploits lui valent

³⁰ Le vidame est le possesseur d'un fief relevant d'un établissement ecclésiastique.

³¹ Voir Douglas Kelly « The composition of Aimon de Varennes' *Florimont* », *Romance Philology*, n° XXIII, 1970, p. 277-292 ; Laurence Harf-Lancner, « *Florimont* : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 », *op. cit.*, p. 195-198 ; Laurence Harf-Lancner, « Le *Florimont* d'Aimon de Varennes : un prologue du *Roman d'Alexandre* », *op. cit.*, p. 243-244, p. 250 ; Theodore N. Kendris, *op. cit.*, p. lxii-lxxxi ; Alison Adams, « Destiny, Love and the Cultivation of Suspense : *The Roman d'Eneas* and Aimon de Varennes' *Florimont* », *Reading Medieval Studies*, 5, 1979, p. 66 .

³² Selon Laurence-Harf Lancner, ces oppositions correspondent aux deux temps de la quête, marqués par la grandeur et la déchéance (« Le *Florimont* d'Aimon de Varennes : un prologue du *Roman d'Alexandre* », *op. cit.*, p. 250).

³³ Douglas Kelly souligne la tension omniprésente entre deux forces antagonistes : le destin et la roue de Fortune. Le premier doit placer Florimont sur le trône de Grèce mais la seconde fait tourner sa roue et chuter le héros dès qu'il est bien installé au sommet (voir Douglas Kelly, *op. cit.*, p. 277-292).

³⁴ Theodore N. Kendris fait remarquer que « Le remanieur de *Florimont* (1528) ne pouvait éliminer les songes sans profondément nuire à la structure du récit. Les songes sont donc garants du respect de cette structure, entraînant toute conséquence qui pourrait résulter des prédictions. » (*op. cit.*, p. lxiv).

³⁵ Interprétation proposée par Laurence Harf-Lancner, « *Florimont* : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 », *op. cit.*, p. 195-196.

d'épouser la fille du roi, Romanadaple, et de devenir l'héritier du trône de Macédoine. Mais il apprend l'emprisonnement de son père dans la forteresse de Carthage.

- Grâce à sa prouesse, il parvient à délivrer son père. À sa mort, le roi Philippe lui lègue le trône de Macédoine. Mais le texte révèle en prolepse la chute future du fils de Florimont, Philippe II, qui perdra une grande partie du royaume. De même, le grand Alexandre, son petit-fils, après avoir reconquis et agrandi leurs terres, finit empoisonné à Babylone.

Cependant, le roman se termine sur le triomphe et la prospérité de Florimont, alors qu'il semble définitivement placé au sommet de la roue de Fortune. Or, le manuscrit B.N. 792 reproduit par la prose imprimée, propose une fin plus pessimiste mais qui rééquilibre le dernier tour de la roue : en écho à la mort de son petit-fils, Florimont meurt lui aussi empoisonné à Babylone. Nous reviendrons sur l'interprétation de cette fin.

Un autre élément structurant et qui permet d'unifier la narration est constitué par la thématique du songe prophétique³⁶ dans laquelle on retrouve d'ailleurs l'écho du cycle de Fortune. Mataquas et Philippe, le père charnel et le père spirituel, font chacun à leur tour un rêve qui augure le destin glorieux de Florimont. Celui de Philippe appartient à la catégorie de l'*oraculum*, qui, selon la typologie de Macrobie³⁷, met en scène un habitant de l'autre monde venu prédire le futur au dormeur. Le héros a en effet une vision de son père Madien qui lui révèle qu'un homme pauvre viendra l'aider dans son conflit contre Candiobras et qu'il épousera sa fille. En revanche, le rêve de Mataquas appartient à la catégorie du *somnium* qui annonce le futur de façon voilée à travers une représentation symbolique (reposant par exemple sur le bestiaire pour notre roman). Herman Braet³⁸ parle de « rêves-programmes » dans le sens où ils constituent un résumé du récit à venir. Mataquas est ainsi l'objet d'un premier songe qui sera bientôt mis en parallèle avec les exploits de Florimont, son fils. Un second songe sera à nouveau confirmé par les événements : Florimont rejoint alors la trame narrative initiale, le conflit entre Candiobras et Philippe, auquel il va apporter son aide. De plus, chaque étape de la réalisation des rêves prophétiques est ponctuée par le rappel de

³⁶ Sur ce sujet, voir Jacques Le Goff, « Le christianisme et les rêves », dans *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 280-281.

³⁷ Macrobie est célèbre au Moyen Âge pour avoir écrit un commentaire sur un récit de rêve composé par Cicéron dans le livre VI de son traité *De re publica*. Il y propose cinq catégories de rêve qui reposent sur une répartition bipartite entre songes vrais (*oraculum*, *visio*, *somnium*) et songes illusoires (*insomnium*, *visum*). Selon lui, le rêve a le pouvoir de révéler des vérités inaccessibles. Voir Macrobie, *Commentaire au Songe de Scipion*, texte établi, traduit et commenté par M. Arnisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2003, vol. 1, 3, 1-20, p. 10-16.

³⁸ Herman Braet, *Le Songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Gent (Belgique), *Romanica Gandensia* XV, 1975, p. 86-87.

l'épisode parallèle du songe. La structure du rêve-programme suit de ce fait le schéma suivant : songe – réalisation – confirmation. Les deux rêves de Philippe et Mataquas constituent donc une double-confirmation du destin du héros. On retrouve encore ce procédé d'anticipation à travers les objets magiques confiés au héros par la fée, qui seront utilisés à des moments précis de sa quête initiatique. Ainsi, toute cause a son effet dans le roman.

Une dernière proposition de structuration est proposée par Douglas Kelly. Elle repose sur une mise en parallèle des histoires de Philippe et de Florimont. Le début du roman, qui se concentre sur la famille de Philippe de Macédoine et sur le contexte historique et géographique (mort de Madien, legs de la Grèce à Philippe son fils, libération du peuple grec menacé par un lion, mariage de Philippe et naissance de sa fille Romanadaple, conflit avec Candiobras), peut être considéré comme un prologue aux aventures de Florimont. Cette perception permettrait de souligner le thème du destin.

Enfin, concernant les aventures de Florimont, Laurence Harf-Lancner souligne également la présence, dans le roman, du schéma traditionnel du conte merveilleux³⁹ avec la succession d'une épreuve qualifiante⁴⁰, d'une épreuve principale et d'une épreuve glorifiante :

Il est significatif que dans le récit du rêve de Mataquas, « le lionceau » devienne « le lion » aussitôt après sa victoire sur le géant. Cette première épreuve vaut à Florimont l'amour de la dame de l'Île Celée. La deuxième, centrale, aboutira à son triomphe sur le roi de Hongrie Candiobras et lui permettra d'obtenir la main de Romanadaple et la moitié du royaume de Grèce. Enfin une dernière aventure, comparable à la Joie de la Cour dans *Erec et Enide* ou à Pesme Aventure dans *Le Chevalier au lion*, entraînera le héros dans l'autre monde, au château merveilleux de Clavegris, dans lequel l'émir de Carthage a emprisonné son père, et l'amènera à affronter une troisième figure féminine, la dame de Carthage, experte en magie, nouvel avatar de la fée de l'Île Celée⁴¹.

Micro-structure

Girard propose une structuration interne de la matière à travers l'utilisation du système de repérage textuel : 44 chapitres de longueur assez similaire, composés généralement d'un seul paragraphe⁴², sont annoncés par une rubrique⁴³. La plupart du temps, ce découpage ne se

³⁹ Voir Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 301 et ss.

⁴⁰ Selon Laurence Harf-Lancner (*op. cit.*, p. 244), l'épreuve qualifiante serait représentée par les deux victoires successives du héros sur le serpent marin et le géant Garganeus, qui constitueraient un monstre dédoublé : « car le géant et la guivre forment " un couple mythique incarnant la synthèse des deux mondes symboliques, le monde ouranien et le monde chthonien " et " le dédoublement de la figure du monstre dans le roman semble reproduire un dédoublement primitif entre une divinité de la montagne et sa parèdre " » (citation reprise à Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Paris, Champion, 1991, p. 482 et 485).

⁴¹ *Op. cit.*, p. 244.

⁴² Trois chapitres contiennent deux paragraphes (voir f. Eiv v° - f. Fii v° ; f. Ii r° - f. Iiii r° ; f. Rii r° - f. F. Si r°). Curieusement, par rapport au traitement rubrique/contenu du chapitre de Girard, dans les deux premiers cas la rubrique n'est cohérente qu'avec le premier paragraphe (« Comment Mataquas eut ung songe merveilleux en son second dormir la nuyt que Florimont fut engendré, et comment maistre Flocard fist sçavoir à la duchesse que la Dame de l'Isle Celée vouloit emmener Florimont », f. Eiv v° ; « Comment Candobras avoit envoyé une espie à Phelipope, pour sçavoir comment on traictoit de la guerre luy eslever », f. Ii r°). Le second paragraphe (qui se

base pas sur l'utilisation très aléatoire des lettrines présentes dans la source versifiée. Comme on l'a déjà vu pour *Lancelot* ou *Ogier*, il peut être motivé par des changements de temps, de lieu, de personnage, de point de vue, l'apparition d'un élément perturbateur ou d'un dénouement, le ménagement du suspens etc. Voyons par exemple les critères de sélection utilisés par Girard pour les premiers chapitres. Le récit commence par une contextualisation historique et géographique : le mariage de deux princesses grecques, l'une avec Brutus, chef des Troyens, qui part fonder le royaume de Bretagne⁴⁴, l'autre avec Madian, le roi d'Égypte, père de Florimont. Girard introduit ensuite le second chapitre avec la rubrique suivante : « Comment Madian roy de Babilone pendant son mariage eut deux vaillans filz de sa femme. Et comment avant sa mort il les couronna roys de ses possessions »⁴⁵. C'est donc un changement de point de vue qui justifie le passage à un nouveau chapitre : on se focalise à présent sur Madien et sa descendance. À la mort de leur père, Selec le fils aîné, hérite de l'Égypte, de la Nubie et de Babylone, tandis que Philippe le cadet reçoit la Grèce. Les deux frères qui sont très proches sont obligés de se quitter. Girard introduit ensuite une nouvelle rubrique : « Comment Meleons donna le moindre de ses filz à Phelippes, et du dueil que l'aisné en eut. Et comment Selec fut en dangier de mort pour le département de son frere et luy »⁴⁶. C'est à présent un changement de personnage qui sert de prétexte au nouveau chapitre. Le seigneur Méléon souhaite confier l'un de ses fils, Damien, à Philippe, afin qu'il l'accompagne en Grèce pour le servir. Mais l'aîné Elyedas s'y oppose, voulant prendre la place de son cadet. Le conflit apaisé, Philippe et ses compagnons prennent la mer après des adieux douloureux avec Selec qui s'en trouve très mal en point mais finit par reprendre vigueur. Une nouvelle rubrique apparaît ensuite : « Comment Phelippes fut en danger d'estre pery sur la mer : Et des adventures qu'il eut après que se trouva sur terre : et comment il mist

focalise sur la sentence de la fée qui quitte Florimont ou sur le Pauvre Perdu et son rôle dans la bataille contre les hommes de Candobras), possédait-il originellement une rubrique qui aurait été oubliée, peut-être par l'imprimeur-libraire ? Le dernier cas est moins surprenant car la rubrique, assez longue, mentionne les péripéties des deux paragraphes.

⁴³ Notons que les deux mises en prose du XV^e siècle proposaient déjà un chapitrage, l'une de 218 chapitres (Ms fr. 12566), l'autre de 321 chapitres (Mss fr. 1490 et ars. 3476). Voir les fiches de Chiara Concina (« Florimont (Mss fr. 1490 et Ars. 3476) ») et Marie-Madeleine Castellani (« Florimont (Ms fr. 12566) »), *op. cit.*, p. 267-275 et p. 259-266.

⁴⁴ On reconnaît l'allusion à l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth ou sa mise en roman dans le *Brut* de Wace. Selon Laurence Harf-Lancner, « [p]ar ce curieux jeu d'alliances, le premier héros du roman, Philippe, se trouve être à la fois l'arrière-grand-père d'Alexandre et le beau-frère de Brut. L'œuvre d'Aimon est tournée à la fois vers l'Orient et l'Occident, ni roman antique, ni roman breton, mais liée aux deux univers romanesques du XII^e siècle » (« Le *Florimont* d'Aimon de Varennes : un prologue du *Roman d'Alexandre* », *op. cit.*, p. 246).

⁴⁵ F. Aiii r^o. Nous citons le texte d'après l'édition de Paris, Jean Longis, 1528 et l'exemplaire conservé à la British Library sous la cote G.10404. Voir la description des caractéristiques techniques de l'exemplaire par Theodore N. Kendris, *op. cit.*, p. xxviii-xxx.

⁴⁶ F. B v^o.

le lyon à mort qui le pays degastoit »⁴⁷. C'est ici un changement de lieu qui fait la transition avec le nouveau chapitre : on quitte la ville de Damiete pour de nouvelles contrées. Le voyage mouvementé en mer de Philippe puis son combat contre le lion, fléau de la région, sont relatés dans cet épisode. Le nouveau roi peut entamer une période de reconstruction. Girard insère alors le chapitre suivant : « Comment la chevalerie se délibéra d'aller vers le roy Phelippes : pour luy monstrier que selon raison mariage luy estoit convenable »⁴⁸. L'arrivée d'un élément perturbateur motive cette fois la création d'un nouveau chapitre. Le roi va donc se marier et engendrer une fille, Romanadaple, qui sera dans le chapitre suivant exigée en mariage par le roi de Hongrie Candiobras, entraînant un conflit politique. Ces quelques exemples permettent donc de mettre à jours les procédés communément utilisés par les prosateurs dès la fin du XV^e siècle pour constituer le système de repérage textuel.

Comme souvent, les rubriques sont marquées par la stéréotypie : les formules débutent systématiquement par « Comment » et prélèvent des fragments de phrases à l'intérieur du chapitre. Mais ce dernier procédé n'est pas aussi systématique que dans les mises en prose de la fin du XV^e siècle. Un effort est visible, de la part du remanieur, pour reformuler les rubriques, comme on peut le voir dans le tableau suivant :

Rubrique	Contenu du chapitre en lien direct avec la rubrique
Comment le royaulme de Macedoyne fut par les Rommains en province converty après la mort de Macenius : qui fut roy de Grece devant la reedification de Romme (f. Aii r ^o).	[...] mais après que ledit Phelippes eust par fortune enduré les passages de mort ignominieuse : les Rommains reduyrent celluy royaulme de Macedoyne en province seulement (f. Aii v ^o).
Comment Madian roy de Babilone pendant son mariage eut deux vaillans filz de sa femme. Et comment avant sa mort il les couronna roys de ses possessions (f. Aiii r ^o).	Or luy fut par ses gens conseillé qu' il distribuast ses possessions à chascun de ses enfans ce qu'il fist : et à Selec le plus aîné donna les seigneuries d'Egipte, Nubie, et Babilone. Phelippes fut couronné roy de la terre grecale (f. Aiii r ^o).
Comment Meleons donna le moindre de ses filz à Phelippes, et du dueil que l'aîné en eut. Et comment Selec fut en dangier de mort pour le département de son frere et luy (f. B v ^o).	Si que telle fut l'aventure que en donnant les derniers salutz et acollées il cheut pasmé entre les bras de son frere en sorte que se n'eust esté la compagnie qui luy secourut il estoit en danger de plus ne vivre (f. Bii r ^o).

Girard prend donc une certaine liberté par rapport aux formulations contenues dans les chapitres, ce qui lui permet aussi de synthétiser ses rubriques. Celles-ci sont en effet assez courtes en comparaison d'autres remaniements. On notera aussi l'effort de cohérence entre la rubrique et le contenu du chapitre, entraînant une variété de thématiques (chevaleresque,

⁴⁷ F. Bii v^o.

⁴⁸ F. C r^o.

amoureuse, politique ou merveilleuse⁴⁹) sans que l'on puisse dégager d'élément dominant. Girard s'oppose donc à la logique formelle adoptée par les remanieurs du XV^e siècle dans la constitution du système de repérage textuel. Basée sur l'esthétique de la répétition et favorisant la reconnaissance d'un cadre générique par le lecteur, elle soulignait par exemple dans *Ogier le Danois* une prédominance des thèmes chevaleresques et guerriers. Le prosateur du *Florimont* préfère un système qui se veut avant tout cohérent, plus proche d'une pratique moderne de la lecture, en opposition avec cette esthétique médiévale, comme nous le verrons encore dans la mise en texte. La rubrique tente en effet de restituer le contenu du chapitre au plus près. Lorsque des éléments narratifs font défaut, c'est qu'ils apparaissent comme secondaires par rapport au déroulement de l'action principale :

Rubrique	Élément de la narration omis dans la rubrique
Comment Florimont par le conseil de Solimant entra jusques au moyen estage du chastel de Clavergis, où estoit la Dame de Cartage et sa fille Olimpias, et des adventures qu'il eut devant que il fust entré (f. Si r ^o).	Détails sur l'entrée dans le donjon et les multiples pièges que rencontre Florimont : porte aimantée pour emprisonner le chevalier et ses armes, éclats de roches brisées qui tombent sur le héros et le blessent, attaque des deux lions gardiens de l'entrée.
Comment le prince Risus, Leodis, et Damyan voulurent prendre combat contre le roy de Crete : qui vouloit empescher que le roy ne donnast sa fille à Florimont qu'il couronna roy de ses terres. Et comme Romanadaple eut de luy ung filz qui fut nommé Phelippes (f. Piv r ^o).	Confirmation du songe de Mataquas par Floquart qui vérifie ses écrits et établit des liens entre les animaux et leurs homologues humains.
Comment par le conseil de maistre Flocard après que Florimont eut distribué les butins fist semblant s'en aller en estrange pays pour veoir quelle amour le roy avoit envers luy : et comme la pucelle dist franchement à son pere que nul vouloit à mary sinon Florimont (f. Pii r ^o).	Le roi réunit ses barons pour leur demander conseil sur la manière de remercier Florimont, à la suite duquel il prend la décision de lui donner sa fille en mariage.

Dans le premier cas du tableau, la rubrique synthétise plusieurs péripéties en une seule : l'entrée clandestine de Florimont dans le château de Clavergis. Le détail des aventures – les pièges qu'il rencontre et déjoue – reste secondaire et ne figure donc pas dans la rubrique. Dans la perspective d'une pratique référentielle de la lecture, le système de repérage textuel retient l'entrée du héros dans la forteresse comme événement principal. Dans le second exemple, un élément occupant environ 20% du chapitre, la confirmation d'un songe prophétique, est absent de la rubrique. Il semble perçu comme une digression. Celle-ci permet en effet de dresser un bilan au moment où une partie des événements anticipés a été

⁴⁹ On trouve par exemple la référence aux objets magiques offerts au héros par la fée : « Comment Florimont le lendemain retourna batailler et vainquit le monstre. Et comment une pucelle le vint visiter qui luy donna ung anel et une espée pour luy servir en toutes ses adventures » (f. Diii v^o).

accomplie. Ces confirmations de rêves, qui se répètent plusieurs fois tout au long du roman, n'apparaissent jamais dans les rubriques. Les éléments narratifs qui font avancer l'action sont privilégiés, renforçant ainsi le repérage du lecteur au sein de l'œuvre. Enfin, le dernier exemple souligne l'absence, dans la rubrique, d'un épisode encore plus conséquent, représentant 25% du chapitre : une réunion du conseil des barons par le roi. Si l'on sait que le roi a déjà pris la décision qu'il souhaite soumettre à ses vassaux, à savoir offrir sa fille en mariage à Florimont, on comprend mieux le choix de l'instance auctoriale ou éditoriale. Le conseil apparaît comme une formalité sans effet sur l'action principale : la décision du roi s'inscrit dans la logique narrative. En revanche, dans la rubrique suivante, le conseil à nouveau réuni est mentionné puisque la proposition d'un des barons est cette fois suivie par le roi (« Comment le roy Phelippes la nuyt se conseilla à ses barons entre lesquelz l'opinion de Damyans fut tenue. Et comment en son dormir une vision le tourmenta grandement », f. Ciii r°).

Les autres caractéristiques du système de repérage textuel restent inchangées, notamment l'anticipation des éléments narratifs de résolution, comme le montre les quelques exemples suivants :

Comment les chevaliers Candobras pourpenserent de prendre fuite jusques à Calocastre. Et de la deffaicte qui en fut faicte sur le pont (f. Iiii r°).

Comment Romanadaple fut par la deesse de sapience et celle d'amours mise à raison. Et comment pour acomplir ses soulas fist ce que Venus luy conseilla tant que le Povre Perdu et elle couchèrent ensemble (f. Liv v°).

Comment Florimont conquist par armes le roy Candobras et plusieurs autres de son armée : Et par le poing le rendit prisonnier au roy Phelippes (f. Oiii r°).

Comment Florimont sépara les terres qu'il avoit conquises à ceulx qui loyallement l'avoient servy. Et comment par Fortune il retint Babylone pour soy demourer, où il alla et gueres n'y fut que les Babyloniens ne le fissent mourir par trahison (f. Tiii v°).

Girard n'essaye pas de ménager le suspense comme dans d'autres remaniements. Il adopte un système propre à l'époque, qui reflète aussi l'évolution esthétique du roman, lequel se limite désormais à l'aventure individuelle au détriment de la quête d'une transcendance. Dans le dernier exemple, la mort du héros est révélée au lecteur car elle est l'élément narratif qui clôt l'action de manière définitive. De plus, la rubrique ne manque pas de donner les détails qui incitent le lecteur à rapprocher Florimont d'Alexandre (mort à Babylone « par trahison ») ce qui souligne l'effort de mythification du personnage, interprétation sur laquelle nous allons revenir.

Pour finir, notons une restructuration interne de la part de Girard, relevée par la critique. Le songe de Mataquas est divisé en deux parties alors que toutes les autres versions ne font mention que d'un seul rêve. Celles-ci annonçaient, en effet, le destin du héros dès sa naissance, puis suivaient la réalisation des événements anticipés par le songe. Girard, quant à

lui, présente d'abord les enfances du héros (Mataquas voit l'adoubement du jeune lion et son combat contre le monstre et le sanglier) puis le récit de ses premières prouesses. Le prosateur annonce ensuite un second songe de Mataquas (il s'agit donc d'une analepse car on retourne à la nuit où le roi avait fait le premier songe), suivi, dans le cours du récit, de la réalisation de la prophétie⁵⁰. Selon Laurence Harf-Lancner, cette restructuration interne s'explique par l'influence du système de repérage textuel : « Le grand songe prophétique qui ouvre l'histoire de Florimont doit lui aussi se plier au morcellement de la narration »⁵¹. Mais cette modification n'entame pas la structure du rêve-programme (songe – réalisation – confirmation), ni la cohérence de l'œuvre.

Le prologue⁵² introduit par Girard dans le remaniement imprimé est inédit. Il concentre les principaux *topoi* des prologues de romans de chevalerie médiévaux que l'on trouve dès la fin du Moyen Âge : l'activité silencieuse ou orale de la lecture comme divertissement (« souvent prennent delectation à lire et ouyr raconter hystoires »), le didactisme moral et chevaleresque (« proesses et faitz chevaleureux » ; « los, honneur et vertu acquerir », « que plusieurs vaillans soit fait mention : mesmement comme se sont maintenus envers amours, chevalerie, courtoisie » ; « car si une personne ensuyt ou les vices ou les vertus, volentiers on luy fait honneur selon qu'il applique son engin »), la prétention à la vérité historique (« rien ne contenant qui soit aliéné de vérité » ; « Et veu qu'il est difficile sçavoir à quelle fin pretend œuvre quelconque sans expérimenter quel est le commencement, est necessaire premier congnoistre la source que la fin de cest histoire » ; « veu qu'il est certain les croniqueurs et historiens n'avoir rien composé que premier ne regardassent si leurs escriptz conviendroient aux gestes des vaillants princes »), l'adresse à un lecteur noble (« Pourtant que les cueurs humains et mesmement des nobles » ; « C'est bien raison qu'elle parvienne a la congnoissance des nobles » ; « et autres aventures plus convenables à gentillesse que autre estat »). Enfin, notons le *topos* de la mise en mémoire du passé (« hystoires dignes de non mettre en oubliance » ; « faire de luy souvenir perpétuel ») souligné encore par la conception mémorielle de la littérature, dans une logique patrimoniale (« ancienne hystoire » ; « vertueulx faitz anciens » ; « Toutesfois le roy Florimont a si bien fait que seroit plus que trop mal congneu si ses proesses n'estoient par-dessus toutes en

⁵⁰ Nous voyons bien cette restructuration à travers les rubriques et les expressions « premier dormir » et « second dormir » : « Comment Mataquas duc d'Albanie en son premier dormir la nuyt que Florimont fut engendré eut grant joye d'une vision qui luy advint » (f. Civ r°), puis six rubriques plus loin, « Comment Mataquas eut ung songe merueilleux en son second dormir la nuyt que Florimont fut engendré, et comment maistre Flocard fist sçavoir à la duchesse que la Dame de l'Isle Celée vouloit emmener Florimont » (f. Fi r°).

⁵¹ Voir « *Florimont* : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 », *op. cit.*, p. 197.

⁵² Voir f. Aii v°.

histoire magnifique compilées »). Girard ne cite pas Aimon de Varennes dont le nom est pourtant présent dans le prologue de la source en vers⁵³, ni même le roman médiéval comme étant sa source. Il s'octroie le statut auctorial en se positionnant comme « croniqueu[r] et historie[n] » de « vertueulx faitz anciens » qu'il se propose de compiler « en histoire magnifique ». Il se comporte donc comme un auteur médiéval, à l'initiative de la mise en livre d'une source historique. Le terme « roman » est, quant à lui, évité avec soin, tandis que « livre » apparaît abondamment dans l'envoi final.

Le prosateur ajoute également un envoi inédit à la fin du roman qui reprend certains *topoi* du prologue : l'adresse au lecteur noble et instruit (« Gentilz esprit : vous qui n'estes pas las / Incessamment servir dame Palas » ; « En espérant qu'amateurs de science / Sur tout ayment noble vertu » ; « Du bon cuer à toutes nobles gens / Et cueurs jolis, sçavans, begnins et gentz »), le divertissement (« Pour leur donner aucun plaisir parfait »), ou le didactisme moral et chevaleresque (« Aucun sçavoir ou vertu acquerir » ; « Affin qu'aucuns lisans faitz vertueux / Mieulx y aiment ensuyvre vertu eulx / [...] Suyvans l'honneur d'iceulx qui par tout bruyt / Ou leurs beaulx faitz tant que eulx estans en vie / Ne craignent rien le dart de faulse envye »). On trouve également une anaphore du mot « livre » (« Dens ce livre qu'une petite muse / [...] En lieu d'esbatz humblement vous envoye » ; « Or a pour vous ce beau livre desduyt » ; « Compendieux et profitable livre » ; « Ou quelque esbat à ce livre parfait »). Le terme peut d'abord avoir le sens de roman. Dans ce cas-là, les mots « livre » ou « histoire », moins problématiques du point de vue de la prétention à la vérité historique, lui sont préférés. Mais il peut aussi désigner l'objet-livre et faire éventuellement référence au livre imprimé, dans l'hypothèse où Girard aurait eu pour projet de remanier *Florimont* en vue d'une impression. Rappelons qu'un nouveau *topos* apparaît dans les prologues des imprimés de romans médiévaux : celui de l'éloge du nouveau support textuel, perçu comme un nouveau moyen de transmission culturelle, plus perdurable, reproductible à grande échelle et qui fixe l'œuvre éternellement. L'insistance de Girard sur ce terme de « livre » pourrait être interprétée dans ce sens. Enfin, nous l'avons dit, le nom du remanieur est révélé en acrostiche dans cet envoi. En faisant ce choix, Girard se place dans la même perspective qu'Aimon de Varennes qui utilise constamment le jeu onomastique dans le roman (sur son propre nom, à travers les références étymologiques ou l'approche cratylique dans la création des noms du roman⁵⁴). De plus, le jeu sur le nom propre est en vogue à la renaissance, on se souvient de

⁵³ Cependant, au contraire des autres versions en vers, il est absent de l'*explicit* dans le manuscrit B.N. 792, dont le copiste a modifié la fin.

⁵⁴ Voir l'étude onomastique de Theodore N. Kendris, *op. cit.*, p. cvii-cviii.

l'anagramme de Rabelais dans *Pantagruel*, Alcofrybas Nasier, ou de la définition qu'en donne Du Bellay dans sa *Défense et illustration de la langue française* : « cete inversion de lettres en un propre nom, qui porte quelque devise convenable à la personne »⁵⁵, bien que ces deux exemples soient postérieurs au remaniement de Girard. Cet envoi en acrostiche montre donc à la fois une influence indirecte de l'auteur originel du roman, dont le nom est tu, et l'allégeance de Girard aux lettrés de son temps, entre continuité et rupture.

Mise en texte : remanier à la mode renaissante

Le remaniement de Girard, même s'il raccourcit la source versifiée, est particulièrement fidèle et complet dans sa restitution des éléments narratifs⁵⁶. Comme nous l'avons déjà évoqué, le prosateur conserve la fin bien particulière du manuscrit B.N. 792, dans laquelle Florimont meurt empoisonné à Babylone. Laurence Harf-Lancner a bien montré comment ce choix du copiste du manuscrit s'inscrit dans le projet de filiation du texte avec le *Roman d'Alexandre*. En effet, le *Florimont* se voulant un prologue du célèbre roman antique médiéval, l'intertextualité y est donc omniprésente⁵⁷. Si l'on considère que la mort tragique d'Alexandre contribue à la mythification du héros, on comprend mieux les motivations du copiste du manuscrit B.N. 792 qui choisit une mort similaire pour Florimont. Celle-ci n'enlève rien à la grandeur du héros, mais rééquilibre, on l'a dit, le dernier tour de la roue de Fortune⁵⁸. En outre, la compilation manuscrite du B.N. 792 confirme toutes ces interprétations puisqu'elle contient, en plus du *Florimont*, le *Roman d'Alexandre* de Paris avec le *Voyage au Paradis* interpolé dans la troisième branche, la *Vengeance d'Alexandre* de Guy de Cambrai, un fragment des *Vœux du paon* sur le dernier feuillet de garde et un fragment du *Partenopeus*

⁵⁵ Cité par François Rigolot, *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 130.

⁵⁶ Comme le souligne Laurence Harf-Lancner, « [l]e long roman est devenu un récit court mais complet dans lequel Girard de Moët a réussi le tour de force de n'oublier aucun élément narratif. La structure du roman courtois est scrupuleusement respectée, tout comme la complexe thématique de l'amour et de la prouesse, des errements de Dame Fortune et des songes prophétiques. » (« *Florimont* : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 », *op. cit.*, p. 190).

⁵⁷ « Aimon de Varennes a bel et bien conçu son récit comme un prologue au *Roman d'Alexandre* et instauré dans *Florimont* tout un jeu d'échos et de reprises avec l'histoire d'Alexandre qu'il semble connaître parfaitement. » (Laurence Harf-Lancner, « Le *Florimont* d'Aimon de Varennes : un prologue du *Roman d'Alexandre* », *op. cit.*, p. 244). Son analyse passe en revue les nombreux renvois au *Roman d'Alexandre*, tels que le prologue qui présente l'œuvre comme une préhistoire d'Alexandre, la caractéristique de l'*hybris*, un thème dominant des romans d'Alexandre, associée dans certains manuscrits à Florimont, le couple maître-élève formé par Florimont et Floquart qui rappelle celui d'Alexandre et d'Aristote, les séquences narratives du type : défunt brutal d'un ennemi - impuissance du vieux roi - triomphe du jeune roi, la description des batailles épiques (l'armée rangée en escadrons sous la conduite d'un chef), le thème de la largesse que l'on retrouve dans le prologue, le sermon de Mataquas à son fils ou dans les recommandations de Floquart à son élève avant son adoubement.

⁵⁸ Dans cette perspective, la conclusion de Laurence Harf-Lancner mérite d'être nuancée : « Quand la roue de fortune s'immobilise, à la fin du roman, c'est sur la mort de l'idéal chevaleresque » (« *Florimont* : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 », *op. cit.*, p. 196).

de Blois sur les deux premiers feuillets. Le manuscrit inclut donc au plan matériel de la mise en livre, le roman de *Florimont* dans le cycle d'Alexandre. Cette volonté est encore soulignée par l'*explicit* que nous avons déjà signalé, ajouté à la fin du roman par la même main que celle qui mentionne, sur le dernier feuillet, la provenance du manuscrit et la date de 1515 : « Explicit l'istoire de Florimont pere de Phylippe de Macedonie pere du grant Alixandre ».

La mise en texte de Girard est surtout marquée par la pratique de la *brevitas*. Le remanieur privilégie par exemple le discours indirect, synthétise ou supprime les longs discours des personnages ou les interventions du narrateur, efface les traces d'oralité (il évite de répéter ce qui a déjà été exposé au lecteur), élimine les détails superflus ou encore utilise l'autoréférence en invitant par exemple le lecteur à vérifier lui-même la réalisation des différentes étapes du songe de Mataquas à l'aide d'expressions du type « comme devant est recité »⁵⁹. Concernant plus particulièrement les thématiques chevaleresque et amoureuse, Laurence Harf-Lancner⁶⁰ dénombre plusieurs exemples qui sont révélateurs de l'évolution de l'esthétique du roman médiéval. Le grand discours de Floquart à son élève Florimont, qui propose un condensé de l'idéal chevaleresque à travers ses différentes prérogatives (largesse, amour, humilité, courtoisie etc.) est réduit à une expression : « toutes manieres de bien vivre »⁶¹. De même, pour convaincre Florimont d'oublier la Dame de l'Île Celée, Floquart lui tient, dans la version en vers, un discours sur les amours tragiques de Narcisse, Pyrame, Biblis et Enée. Cette dernière référence anticipe la quête amoureuse du héros qui devra renoncer à la fée pour finalement trouver l'amour avec Romanadaple. Mais là encore, la digression est supprimée par Girard, de même qu'une longue intervention du narrateur sur l'opposition entre « l'amour de nature » et « l'amour de nourriture ». Dans le roman en vers, ces digressions soulignent la quête de Florimont vers une conception plus élevée de la chevalerie et de l'amour après avoir vaincu le désespoir et la folie, qui sont rédempteurs. On retrouve ce schéma chez des héros comme Yvain, Lancelot, Perceval ou Partonopeu. Mais si l'évolution de la symbolique romanesque implique que la quête transcendante soit réduite à la seule aventure individuelle⁶², on comprend mieux pourquoi Girard juge ces passages inutiles et les supprime pour offrir au lecteur une narration plus alerte, qui privilégie l'action chevaleresque. On retrouve encore cette influence dans les réactions de Mataquas au réveil du songe. Dans

⁵⁹ Voir l'analyse de Theodore N. Kendris, *op. cit.*, p. lviii-lix, ainsi que son étude comparative des diverses étapes du songe prophétique de Mataquas (songe-réalisation-confirmer) dans les différentes versions en prose, qui montre encore une pratique récurrente de la *brevitas* (p. lxvi-lxxxi).

⁶⁰ Voir « *Florimont* : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 », *op. cit.*, p. 198-199.

⁶¹ Selon Cedric E. Pickford, les remanieurs de la fin du Moyen Âge s'intéressaient à la pratique et non à la théorie de la chevalerie. Il mentionne l'exemple du manuscrit B.N. fr. 112 qui supprime, pour le *Lancelot*, le discours de la Dame du Lac (*L'évolution du roman arthurien à la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 181).

⁶² Voir précédemment, « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle », p. xx-xx.

les versions antérieures, le roi est apeuré. Or, Girard évoque immédiatement des réjouissances⁶³, comme si Mataquas percevait d'emblée un dénouement heureux. Le prosateur adopte ainsi une attitude proleptique en accord avec l'évolution esthétique du roman et le développement du système de repérage textuel (la rubrique y est elle-même proleptique de manière générale, mais aussi pour ce cas précis : « Comment Mataquas duc d'Albanie en son premier dormir la nuyt que Florimont fut engendré eut grant joye d'une vision qui luy advint »⁶⁴).

Le traitement de la thématique amoureuse, pour sa part, subit les influences humanistes. Dans le combat contre Raison qui se joue dans le cœur du héros hésitant à rejoindre la fée ou à abandonner ses parents, la référence à Vénus remplace la figure allégorique d'Amour :

Version en vers dans l'édition Hilka	Édition Longis
Florimont est enmi la plasce ; Amors et pitiés mout le lasce. Pitiés li dist : « Vai a ton peire, Ne laissier ta gent ne ta meire. » Amours li dist : « Sieu la pucele : Ja mais ne troveras tant bele » (v. 2501-2506).	Lors geut emmy la place chassé d'Amours et de Pitié. Pitié luy conseille ne laisser ses père et mere. Venus l'embrase d'estincelle d'amours luy donnant entendre que contre elle vertu n'a point de force : et que maintenant se doibt tenir pour heureux d'avoir trouvé la plus belle du monde (f. Div v°).

On retrouve encore la référence à la mythologie romaine pour évoquer la figure allégorique d'Amour (à travers Vénus et Cupidon) dans plusieurs autres exemples, relatifs cette fois aux amours de Florimont et Romanadaple :

⁶³ C'est le cas pour les deux réveils du roi : « Et de ce Mataquas en print si grant resjouyssance qu'en la fin il s'esveilla puis n'a voulu celer celle vision à la duchesse qui n'en feist autre jugement fors que le Créateur leur donneroit ung hoir qui gouveneroit le pays en leurs ennemys surmontant » (f. Civ v° - Di r°) ; « [...] dont Mataquas print tel plaisir que de joye se resveilla, et le tout voulut compter à maistre Flocard » (f. Fi v°). Pour la comparaison avec les versions en vers et en prose qui évoquent la peur du roi, voir Theodore N. Kendris, *op. cit.*, p. 207-208.

⁶⁴ F. Civ r°.

Version en vers dans l'édition Hilka	Édition Longis
Sa maistresce que seu li dist Le feu d'amors el cors li mist, Tot en ordre li a noté Seu que Damiainz a conté Et com il estoit amiables Et de paroles acoentables (v. 5634-5638).	Romanadaple fut adverty par sa maistresse qui luy compta comment il [Florimont] estoit amyable et de parolles acointables ainsi que Damyan avoit au roy recité. Quant la pucelle de ce fut advertye, incontinent se trouva navrée par la deesse d'amours qui tousjours met jeunesse au chemin de volupté [...] (f. Giv v°).
« Hé ! las, » fet il, « a moi que taint A ameir jai fille de roi ? Amor , tu ais grant tort de moi. Tu m'avoies en mon païs Assez longuement tenuit pris Por la dame d'Ile Celee : Ma poengne m'as renovelee. Estre te cuidois eschapeis, Maveissement m'i sui gardez. Tu tans em plusors leus tes las. Et por coi m'as pris sens solas ? Se tu me tiens sens compaignon, Morir m'estuet en ta prison. [...] » (v. 8050-8062).	« Helas! dont m'est venu tel hardement d'avoir aymé fille royale. Amours tu n'ayme pas droiciture veu que me avoys en mon pays longuement prins et detenu pour la Dame de l'Ysle Celée et maintenant renouvelles les paines dont je pensoys estre eschappé. Helas ! je me suis gardé si malement que Amours me tient en ses latz sans avoir plaisir ne joye. Dame Venus se me tenez sans compaignon en voz prisons mourir convient. Ha Cupidon tu souloys deux à deux prendre les amans, et leur rendre quelque guerdon, mais maintenant tu faiz cil mourir qui vouloit estre ton serviteur (f. Li r°).

Ces repères, plus parlants pour le lecteur renaissant, sont également mis en relief dans une rubrique, alors que le contenu du chapitre n'en reprend pas les références explicites (Vénus n'est pas mentionnée dans le texte) :

Comment Romanadaple fut par la deesse de sapeince et celle d'amours mise a raison. Et comment pour accomplir ses soulas fist ce que Venus luy conseilla tant que le Povre Perdu et elle coucherent ensemble (f. Liv v°).

Mentionnons pour finir la présence d'une expression : « picqué du dard de Venus » (f. Ei r°). La métaphore ovidienne du dard, déjà employée au Moyen Âge⁶⁵ mais qui trouvera ses lettres de noblesse chez les poètes de la Pléiade⁶⁶, est à nouveau associée ici à la déesse mythologique. Ces influences humanistes sont couplées à une conception moins transcendante de l'amour, en accord avec l'évolution observée dès les mises en prose de la fin du Moyen Âge⁶⁷. Les discours amoureux sont considérablement raccourcis, comme nous

⁶⁵ En effet, le dard – terme qui appartient au vocabulaire guerrier à l'origine – comme flèche d'amour est aussi présent chez Chrétien de Troyes (par exemple, à propos de Soredamor : « Bien a Amors droit assené / Qu'el cuer l'a de son dart ferue », éd. W. Förster, Halle, Niemeyer, 1901, v. 456-457). La référence à Vénus est plus rare dans la littérature chevaleresque et courtoise du Moyen Âge, mais on la trouve évidemment dans le *Roman de la Rose*, où la déesse est décrite comme la mère du dieu Amour, une flèche enflammée à la main (« Mes Venus qui tous dis guerroye / Chastee, me vint au secors : / Ce est la mere au Diex d'Amors / Qui a secoru maint amant / Ele tint ung brandon flamant / En sa main destre, dont la flame / A eschauffee mainte dame. » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et tr. A. Strubel, Paris, Livre de Poche, 1992, v. 3429-3435).

⁶⁶ Un exemple parmi beaucoup d'autres chez Ronsard : « En se jouant il [Amour] m'a de part en part / Le cœur outrepercé : / A vous s'amie il n'a montré le dard / Duquel il m'a blessé » (Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, éd. Malcolm Smith, Genève, Droz, 1998, « Chanson », p. 38, v. 38-39).

⁶⁷ Rappelons l'analyse de Gustave Reynier : « Dans les rédactions en prose des plus célèbres de ces poèmes, l'élément sentimental tend déjà à s'effacer. Dans les compilations successives, que l'imprimerie a recueillies et répandues, les combats, les tournois, les enchantements se multiplient, le merveilleux s'exagère [cette tendance est à nuancer car on observe également l'inverse dans des textes qui privilégient le critère de la véracité] ; en même temps, les épisodes amoureux s'abrègent et même, en devenant plus rapide, la peinture de l'amour perd de

l'avons dit. Le concept de « fin' amor », personnifié dans la version en vers, disparaît chez Girard et ne subsiste plus qu'à travers des expressions comme le « fait d'amours » ou le « loyal amy ». La conception courtoise et médiévale de l'amour, héritée de la poésie lyrique des troubadours et des trouvères, son traitement⁶⁸ raffiné, discipliné, soumis à des règles et à un code préétabli n'a manifestement plus la même portée symbolique :

Version en vers dans l'édition Hilka	Édition Longis
<p>« Damoisiaus », la pucele dist, « Mout avez d'amor en escrit ; Assez en seit que si respont. Je sai mout bien qu'il ait el mont Chose c'on puet et fere et dire De coi bone amor nen enpire, Ensi com m'orroi jai parler. Cil qui loiament welt amer Soit frans et dous davant la gent, Larges, de bel acoementent, Esjoir se puet de chanter Et de servir et de doner. Seu est la flors que del rain part, Et que de sorparler se garst Et que en tel guisse le fasce Que a fin amor ne deplasce. Il est une atre amor truande, Qui ne vit pas de tel viande, Mai ne tient riens de teile amor. Cil qui de cele sont signor Doient assez parler et dire : Que miaus i done, plus est sires. Mai fine amor fet sens avoir A son amin tot son voloir : N'ait que fere de tel maisel, Ne seit vandre char a coutel » (v. 2597-2622).</p>	<p>« Damoyseau dist la pucelle moult congnoissez du fait d'amours par escript, mais je sçay pour certain que au monde vrays amoureux doyvent avoir humilité, largesse de bel accointement et prendre secrètement souldas pour celle fleur en vigueur maintenir, et celluy qui autrement se maintient est gouverneur d'amour truande en laquelle qui plus y donne plus en a la seigneurie. Mais loyal amy n'a mestier de tel glaive pour son amour séparer, ains a tel pouvoir que de s'ameye quant il luy plaist peult avoir la jouyssance. » (f. Ei r°)</p>

Par ailleurs, les *topoi* des prologues de l'époque influencent aussi le remaniement, notamment celui du didactisme moral qui garantit la probité de l'œuvre. Dans ce sens, Girard intègre des réflexions moralisatrices, par exemple sur la « malicieuse sedition » des femmes, le devoir d'honorer ses parents (Romanadaple a souhaité un instant la mort de sa mère, entrée dans sa chambre au moment d'une entrevue secrète avec Florimont) ou encore la parabole du bon pasteur insérée dans le discours du duc de Syrie au sujet de Florimont⁶⁹. Girard résout

sa délicatesse ». Il donne l'exemple du *Lancelot en prose*, dans lequel la passion du héros « se soucie plus de se satisfaire que de s'exprimer » (*Le Roman sentimental avant L'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1908, p. 7).

⁶⁸ Rappelons, avec Gaston Paris, que « l'amour [courtois] est un art, une science, une vertu, qui a ses règles tout comme la chevalerie ou la courtoisie, règles qu'on possède et qu'on applique mieux à mesure qu'on a fait plus de progrès, et auxquelles on ne doit pas manquer sous peine d'être jugé indigne » (« Études sur les romans de la Table Ronde : Lancelot du Lac », *Romania* 12 (1883), p. 519).

⁶⁹ Voir le détail de ces exemples dans l'analyse de Laurence Harf-Lancner, « *Florimont* : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 », *op. cit.*, p. 199-200).

également une ambiguïté qui risquait de dévaloriser un adjuvant de Florimont, Risus. En effet, dans la version en vers, le songe de Mataquas le représente sous les traits d'un vautour, dont les douze compagnons sont des lévriers. Girard préfère renoncer au bestiaire, quitte à introduire une hétérogénéité dans les songes : le vautour et ses lévriers deviennent le « patron et sa gent ». Theodore N. Kendris rappelle que, d'après le bestiaire médiéval de Richard de Fournival (XIII^e siècle) :

[Le vautour] vit de charogne et suit les armées parce qu'il sait parfaitement, de sa propre nature, qu'il y aura des hommes morts et des chevaux tués. Fournival fait le lien entre le vautour et un homme qui suit les dames et les demoiselles pour tirer profit d'elles, sans se soucier du fait qu'elles en perdront de leur valeur⁷⁰.

L'oiseau aurait pu représenter une certaine malignité pouvant aller jusqu'à la déviation sexuelle. Girard préfère supprimer cette incohérence en choisissant le terme de « patron » qui évoque, en moyen français, le protecteur ou le maître d'un serf. Il anthropomorphise également les lévriers pour plus de cohérence.

Enfin, la langue et le style ont été étudiés par Theodore N. Kendris qui souligne une syntaxe typique du XVI^e siècle et un style qui, « pour un habitué de l'époque, [...] ne se démarque pas des autres textes contemporains »⁷¹. On peut tout de même relever des archaïsmes de langue, aux plans phonétique, morphologique, lexical et syntaxique. Le vocabulaire retient quelques vestiges de l'ancien français (« férir » pour frapper, « illecque » pour là), qui sont parfois considérés par les grammairiens du XVI^e siècle comme vieillis et populaires⁷². Mais il reste toujours difficile d'interpréter ces archaïsmes avec certitude, entre le reflet effectif d'un état de la langue, et une « marque de fabrique » des « anciennes histoires » ou des « vieux romans » de chevalerie⁷³.

Pour conclure sur la genèse du *Florimont*, rappelons qu'il s'agit d'un texte qui utilise encore une fois toutes les ressources du romanesque, à une époque où les différentes matières médiévales ont commencé à s'uniformiser et à s'unifier en une seule et même catégorie, celle du roman. Il s'inscrit à la fois dans la matière antique, à travers sa filiation avec le cycle d'Alexandre, tout en convoquant des thématiques de la matière bretonne, comme les amours

⁷⁰ *Op. cit.*, p. c-ci.

⁷¹ Voir son étude linguistique, *op. cit.*, p. xxxvii - xli.

⁷² C'est par exemple le cas du mot *illec* selon Georges Gougenheim (*Grammaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, éditions A. & J. Picard, 1973, p. 162).

⁷³ Theodore N. Kendris souligne encore le cas de l'orthographe de la diphtongue « ie » qui se réduit au XV^e siècle mais dont la forme archaïque persiste dans le roman, prouvant que l'ancienne orthographe n'était pas encore morte (*op. cit.*, p. xxxix).

féériques⁷⁴. Le thème amoureux, absent du mythe d'Alexandre, occupe ainsi une place primordiale dans le *Florimont*. Cependant, c'est bien sa parenté avec le héros mythique qui lui assure une survivance au sein du nouveau médium. En effet, la fin certes pessimiste du manuscrit B.N. 792 s'impose à la faveur d'un écho direct avec la figure d'Alexandre : Florimont s'en trouve glorifié. Cette fois, on est en présence d'un texte hybride dès l'origine, qui se prête donc aisément à une catégorisation générale à partir de matières distinctes.

Première étape parisienne : un roman déguisé en chronique

L'édition in-4 de Jean Longis est la plus ancienne que nous possédions, même si certains indices, que nous avons mentionnés mais qui demeurent impossibles à vérifier, laissent penser qu'elle n'est peut-être pas l'édition *princeps*. L'imprimeur-libraire la publie sous couvert d'un privilège de trois ans, engageant ainsi des frais importants⁷⁵. Il croit donc au succès de l'entreprise, qu'il souhaite protéger de ses concurrents. *Florimont* est le premier roman de chevalerie qu'il publie. Il a dû connaître un certain succès puisque d'autres, issus des diverses matières médiévales, ont suivi dans la production de l'imprimeur-libraire : *Perceval* en 1530 en collaboration avec Galliot du Pré et Jean Saint Denis, *Theseus de Cologne* en 1534, *Meurvin* en 1540, des « nouveaux romans » (les douze premiers livres d'*Amadis* entre 1542 et 1560, *Palmerin d'Olive* en 1546 et 1553, *Gérard d'Euphrate* en 1549 en collaboration avec Étienne Groulleau et Vincent Sertenas, *Primaléon de Grèce* en 1550 et *Flores de Grèce* en 1552), ainsi que des textes relevant de genres connexes au roman de chevalerie (récits sentimentaux, chroniques, traités)⁷⁶.

Les circonstances du projet éditorial sont inhabituelles puisque le texte n'est sans doute pas remanié pour l'impression mais se veut, on l'a dit, l'œuvre d'un prosateur indépendant. Ce statut semble d'ailleurs privilégier la figure auctoriale de Girard qui, à défaut de faire figurer son nom sur la page de titre, révèle son identité dans l'acrostiche final. En

⁷⁴ Laurence Harf-Lancner (« Le *Florimont* d'Aimon de Varennes : un prologue du *Roman d'Alexandre* », *op. cit.*, p. 252) rappelle les influences du *Lai de Lanval* de Marie de France à travers un héros pris entre la reine et la fée (mais avec l'inversion des valeurs incarnées par les deux figures féminines opposées). Rappelons l'abondance, dans la littérature médiévale, du thème folklorique des amours féériques caractérisées par un interdit de type mélusinien (voir Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1984, p. 317-331).

⁷⁵ En général, deux ou trois ans suffisaient à l'éditeur pour vendre un nombre raisonnable d'imprimés et couvrir ainsi ses frais avant qu'un concurrent puisse réutiliser le texte (voir Elizabeth Armstrong, *Before copyright, The French Book-Privilege System, 1498-1526*, New York, Cambridge University Press, 1990, chapitre 6, p. 118-125).

⁷⁶ Voir les informations des bases BP16 et DATA BNF.

effet, rappelons que le remanieur de nos « vieux romans » est en général un employé du libraire, une « petite main » parmi d'autres, œuvrant pour la mise en texte et la mise en livre de la source médiévale. Comme à l'époque du manuscrit, il reste alors dans l'ombre, sous l'autorité de la figure de l'imprimeur-libraire, la seule à faire apparaître son nom. Cependant, certains traducteurs-remanieurs qui semblent bénéficier d'une reconnaissance dans leur milieu professionnel, travaillant au service d'un mécène ou de manière indépendante, peuvent aussi se distinguer de l'imprimeur-libraire à partir du deuxième tiers du XVI^e siècle. Ils acquièrent un statut nouveau qui leur permet de s'exprimer dans le prologue en revenant sur leur démarche personnelle ou influencée par un tiers. Ce dernier peut d'ailleurs être l'éditeur lui-même, en tant que commanditaire d'une traduction. Ils obtiennent également le privilège de voir apparaître leur nom, explicitement ou de manière tacite à l'aide d'initiales ou d'acrostiches, mais jamais sur la page de titre où le travail de traduction est signalé de manière anonyme (au contraire des traductions interlinguales⁷⁷). Le statut du traducteur intralingual demeure ainsi en retrait par rapport à son homologue interlingual⁷⁸. Actualiser une langue nationale archaïque afin de la conformer à l'état linguistique contemporain se distingue de la traduction à partir d'une langue étrangère⁷⁹. Ainsi, dans l'édition de Jean Longis, la distinction entre remanieur et éditeur ne s'affiche pas clairement, du moins pas sur la page de titre. Quant au prologue, son anonymat le rattache fatalement à l'instance éditoriale. Seul l'envoi permet de suggérer, par le truchement de l'acrostiche, la figure d'un remanieur indépendant détachée de l'imprimeur-libraire.

Intéressons-nous à présent au contexte littéraire et éditorial entourant ce projet. En 1527, Galliot Du Pré publie, également avec privilège, *Philippe de Madien*, un autre roman antique écrit en 1448 par Perrinet Du Pin pour la comtesse Anne de Lusignan. Ce texte a la particularité d'évoquer à sa fin le roman de *Florimont*⁸⁰. Or, à peine un an après la parution du

⁷⁷ Rappelons que les statuts d'« auteur » et de « traducteur » se trouvent réévalués avec l'arrivée du nouveau médium, et commencent à évoluer vers leurs acceptions modernes à partir de 1540. Voir Luce Guillermin, « L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *op. cit.*

⁷⁸ Notons que pour des imprimés comme le *Guérin Mesquin* (Olivier Arnoullet, Lyon, 1530), traduction d'un texte en langue italienne mais qui se rattache au cycle carolingien, ou *Flores et Blanchefleur* (Michel Fezandat, Paris, 1554), un texte en langue française à l'origine, mais récupéré par l'espagnol puis retraduit à partir de cette adaptation étrangère, le nom du traducteur est mentionné sur la page de titre (Jehan de Cucharmois et Jacques Vincent). Ils sont donc clairement rattachés aux traductions interlinguales.

⁷⁹ Aujourd'hui le mot « traduction » est toujours utilisé, sans qu'il y ait d'ambiguïté, pour désigner l'opération effectuée dans les collections modernes de textes médiévaux publiés avec « traduction » en regard. Garnier-Flammarion par exemple n'hésite pas à classer ces publications dans ses « Éditions bilingues ».

⁸⁰ *La Conqueste de Grece faicte par le trespreux et redoubté en chevalerie Philippe de Madien, autrement dit le chevalier a l'esparvier blanc, hystoire moult récréative et délectable, nouvellement imprimée a Paris, avec privilège*, Paris, Galliot du Pré, 1527 (disponible sur Gallica) : « desquelles je me tais pource qu'ilz ne sont pas nombrez en ces faitz, ains sont les faits du tresnoble Florimont, desquelz il y a livre propre et bien doit estre, car

Madien, Jean Longis publie le *Florimont* avec privilège⁸¹. Galliot Du Pré aurait tout à fait pu prévoir l'édition de ce texte après le renvoi final du *Madien* qui sonne comme l'annonce d'une suite. Laurence Harf-Lancner a émis l'hypothèse selon laquelle Jean Longis aurait pu prendre de vitesse son concurrent⁸². Pourtant, on sait aussi que les deux imprimeurs-libraires ont collaboré à plusieurs reprises⁸³. Le privilège demandé par Jean Longis pourrait ainsi s'expliquer comme un protectorat contre une éventuelle édition du *Florimont* par Galliot du Pré, dont la fin du *Madien* fait la promotion. Et il n'est pas impossible que le *Madien* ait inspiré à Jean Longis l'idée d'imprimer le *Florimont*. La demande de privilège et la proximité temporelle entre les deux imprimés renforcent ces hypothèses.

Le privilège montre encore une fois que la rédaction a préexisté le projet éditorial : « il [Jean Longis] a faict diligence de recouvrer certain livre auquel sont contenus plusieurs faitz et proesses du roy Florimont, en quoy faisant il a desbourcé et frayé gros deniers »⁸⁴. Le texte insiste sur l'intervention personnelle du libraire dans la recherche d'un « certain livre ». On pourrait interpréter ce terme comme une référence au manuscrit-source de l'imprimé, et dans ce cas, Jean Longis se placerait à l'initiative du remaniement. Mais les termes employés généralement dans le paratexte et faisant référence aux manuscrits-sources médiévaux sont plus précis, tels « vieux livre » ou « ancien livre ». De plus, le privilège n'évoque ni « translation », ni mise en prose à l'initiative de l'éditeur⁸⁵. Jean Longis ne semble donc s'être impliqué que dans la prospection d'un « certain livre ». Il aurait pu faire le choix, dans un premier temps, peut-être sous l'influence du renvoi du *Madien*, d'imprimer le *Florimont*. Il se serait procuré la traduction contemporaine de Girard de Moët, achetée directement au traducteur ou à quelque noble de son entourage. Le privilège mentionne d'ailleurs les frais relatifs à l'acquisition de ce livre qui s'accompagnaient aussi souvent, comme on le sait, de plusieurs exemplaires de l'imprimé offerts au vendeur. Pourquoi Jean Longis a-t-il voulu

il fust si vertueux et si preux et si puissant chevalier que pour la vaillance que le roy Philippe veist a luy il luy donna sa fille a femme » (dernier chapitre, f. Cxiii, v°).

⁸¹ Le *Madien* paraît le 8 février 1527 alors que l'édition du *Florimont* date du 20 avril 1528.

⁸² Voir « *Florimont* : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 », *op. cit.*, p. 194-195.

⁸³ Par exemple, pour l'édition du *Perceval* publié à Paris en 1530 qui réunit Galliot Du Pré, Jean Longis et Jean Saint Denis, ou pour les *Treize élégantes demandes d'amours, premierement composées par le très faconde poète Jehan Boccace [...]*, qui porte les deux adresses de Galliot du Pré et de Jean Longis (voir les informations des bases BP16 et DATA BNF).

⁸⁴ F. Ai v° - Aii r°.

⁸⁵ Alors que c'est le cas, par exemple, pour une édition comme celle du *Perceval* de 1530 : « Scavoir faisons que sur la requeste a nous faicte par Jehan longis et Jehan saint denys libraires a paris. Ad ce qu'il leur fust permis imprimer ung ancien livre intitulé L'hystoire de Perceval le gallois le quel acheva les entreprinsdes des Chevalliers de la Table ronde **faict en ryme et langaige non usité**, lesquelz ils avoient **faict traduyre de ryme en prose et langaige moderne** pour imprimer. Et que deffences fussent faictes a tous aultres libraires et imprimeurs d'icelluy imprimer sur leur coppie jusques a six ans. Ad ce qu'ilz peussent recouvrir les fraitz et impenses par eulx faictz et fraitz pour faire imprimer ledict livre » (BNF Rés. Y2-74, f. aaii v°).

utiliser la version de Girard de Moët plutôt qu'une des mises en prose du XV^e siècle ? Plusieurs raisons permettent de l'expliquer : les problèmes d'accès aux sources manuscrites, les frais d'emprunt⁸⁶ (des copies de l'imprimé étaient aussi promises aux bibliothèques ou aux maisons nobles qui prêtaient les manuscrits) ou le coût important que pouvait engendrer le rafraîchissement sinon le remaniement d'un texte du XV^e siècle par rapport à celui de la version renaissante.

L'édition présente un titre long mettant immédiatement l'accent sur le *topos* de la prétention à la vérité historique à travers le choix des termes « hystoire » et « cronique », ce qui n'a rien de surprenant pour un imprimé de « vieux romans » :

Hystoire et ancienne cronique de l'excellent roy Florimont filz du noble Mataquas duc d'Albanie. En laquelle est contenu comment en sa vie mist a fin plusieurs adventures, et en faitz chevaleureux se maintint si vaillamment contre l'admiral de Cartage et Candobras roy de Hongrie que devant sa mort se trouva roy couronné de cinq royaumes. Et comment pour l'amour de la damoiselle de l'Isle Celée par trois ans mena vie si douloureuse qu'il fut appelé Povre Perdu (f. Ai r^o).

La conception mémorielle autour des « vieux romans » transparait également à travers le choix de l'adjectif « ancienne ». L'*explicit* reprendra également ces mêmes arguments : « Cy fine ceste presente **hystoire** et **ancienne** cronique de l'excellent roy Florimont [...] »⁸⁷). Par ailleurs, dans le titre, le héros est placé au centre de l'attention. On suggère une histoire qui couvre toute l'existence de Florimont, depuis ses origines jusqu'à sa mort (« filz du noble Mataquas », « en sa vie », « devant sa mort »), ce qui souligne la perspective biographique et chronologique adoptée par l'œuvre. La thématique chevaleresque est particulièrement représentée (« l'excellent », « plusieurs adventures », « faitz chevaleureux », « vaillamment »), mais également celle du pouvoir et de la royauté (« roy Florimont », « roy couronné de cinq royaumes »). On trouve enfin une référence à la thématique amoureuse (« pour l'amour de la damoiselle de l'Isle Celée »), plus rare dans les titres, qui peut être influencée par le succès du récit sentimental traduit de l'italien ou de l'espagnol à partir des années 1520⁸⁸. Notons d'ailleurs que cette dernière référence, insérée à la fin du titre, en perturbe la chronologie. En effet, cet épisode est antérieur aux « faitz chevaleureux » contre l'amiral de Carthage et Candobras (qui sont eux-mêmes inversés). Mais sa position pourrait constituer un procédé d'accroche du lecteur : il faut croire que Jean Longis misait assez sur l'attrait des thématiques amoureuse et merveilleuse (la damoiselle est une fée), donc sur la perspective romanesque,

⁸⁶ Sur les copies offertes à l'auteur ou au propriétaire de la source manuscrite, voir Elizabeth Armstrong, *op. cit.*, p. 84-85.

⁸⁷ F.Uii r^o.

⁸⁸ Notons que Jean Longis publie la *Flammette* de Boccace en 1532 et les *Treize elegantes demandes d'amours* [1534] (extrait du *Filocolo* ou *Philocolpe* de Boccace). Voir les informations des bases BP16 et DATA BNF.

pour se permettre de bouleverser la chronologie. De plus, il prend le risque d'exposer une faiblesse du héros, l'épisode du Pauvre Perdu, sur la page de titre. Relevons, pour finir, l'absence de référence à Romanadaple, la seconde figure féminine qui assure à Florimont l'accès au pouvoir royal. Celle-ci est passée sous silence ou absorbée par la thématique de la royauté. L'épisode romanesque de la fée constitue donc un argument commercial plus probant afin de susciter l'intérêt du lecteur.

La mise en page présente un titre occupant tout le premier tiers de la page (figure 25). Les premiers mots « Hystoire et ancienne » sont imprimés en très gros caractères, de même que la mention « Avec privilege » au bas de la page, qui doit signifier à l'acquéreur potentiel le caractère unique de l'édition qu'il a entre les mains. Le reste du titre ainsi que l'adresse de l'imprimeur-libraire, séparée de 8 lignes, sont en caractères plus petits. Mentionnons la présence de deux pieds-de-mouche, l'un placé au début du titre et l'autre au début de l'adresse, lesquels concourent, avec l'emploi des caractères gothiques, à rappeler l'esthétique du manuscrit. Ils constituent donc des marqueurs génériques renvoyant aux « anciennes histoires ».

Les illustrations sont en très petit nombre : sept en comptant la marque de l'imprimeur à la fin du volume. Jean Longis a manifestement cherché à minimiser le coût de production du livre, ce que l'on observe déjà à travers le choix du format in-4. L'édition compte également des initiales ornées de différentes tailles à chaque nouveau paragraphe, un pied-de-mouche devant chaque rubrique, et présente un texte généralement assez aéré. Les bois gravés sont en accord avec la constitution du système de repérage textuel que nous avons analysée précédemment. Celui-ci montrait un grand effort de cohérence entre la rubrique et le contenu du chapitre, entraînant une variété thématique. Même si la thématique chevaleresque et guerrière se détache du reste des illustrations, avec trois bois gravés qui lui sont consacrés, on retrouve encore cette diversité de thèmes :

Rubrique	Description du bois gravé
Comment le royaume de Macedoyne fut par les Romains en province converty après la mort de Macenius : qui fut roy de Grece devant la reedification de Romme (f. Aiii r°).	Roi assis sur son trône dans une salle de son château, entouré de plusieurs nobles de sa cour.
Comment Florimont ouyt dire qu'en la terre Garganeus estoit ung monstre qui de tout la depeuploit et comment il delibera la conquerre ce que ne peut de la premiere journée (f. Di v°).	Combat à l'épée entre un gentilhomme sans armure et un personnage couvert de poils aux cheveux hérissés.
Comment le Povre Perdu se mist en une nef qui alloit donner secours au roy Phelippes contre Candobras roy de Hongire (f. Fiv v°).	Bateau au premier plan transportant deux personnages et deux matelots et second bateau à l'arrière-plan transportant du matériel et deux autres personnages.
Comment Florimont print les champs pour aller faire l'assault à Candobras : et comment par le moyen de son conseil les tentes et pavillons Candobras furent bruslées (f. Oi r°).	Ville en proie aux flammes, surplombée par un groupe de chevaliers qui observent la scène.
Comment Florimont conquist par armes le roy Candobras et plusieurs autres de son armée : et par le poing le rendit prisonnier au roy Phelippes (f. Oiii r°).	Combat de deux groupes de chevaliers sur les fortifications d'une ville que l'on aperçoit à l'arrière-plan.
Comment Solimant gardien de Clavergis fist tenir conseil à Florimont pour congnoistre le tort et droit que l'admiral luy avoit fait autrefois affin de sçavoir s'il leur devoit livrer le chastel. Et comment Florimont print le premier donjon dont il tua le portier (f. Ri v°).	Bois gravé de style différent et de taille supérieure aux autres représentant un combat de chevaliers à cheval, armes brandies.

Le premier bois illustre le thème de la royauté. Dans le suivant, on est en présence de la merveille : le combat fait aussi référence à la thématique guerrière mais le personnage ne porte pas d'armure, c'est donc bien le monstre qui attire d'abord l'attention du lecteur (figure 26). Le troisième bois représente le thème du déplacement et les trois derniers sont consacrés, on l'a dit, aux scènes guerrières. Seule manque la thématique amoureuse, ce qui pourrait s'expliquer par sa rareté dans les éditions de romans de chevalerie en général et également dans le stock des imprimeurs-libraires, puisqu'elle ne fait pas défaut au plan des rubriques.

Pour finir, une dernière question mérite d'être soulevée par rapport à cette édition de Jean Longis, et plus précisément concernant l'exemplaire de la British Library⁸⁹. Theodore N. Kendris⁹⁰ relève la présence d'un distique écrit à la main, apparaissant sur le dernier feuillet, sous la marque de l'éditeur (figure 27) : « Si le nom de m'amyne volez / A rebours si la retournez ». Il semble faire référence à la dédicace masquée d'Aimon de Varenne à l'attention de sa dame dans le *Florimont* en vers :

Aymes por amour anulli
Fist le romant si saigement
Que tei l'orait que ne l'antant
Por coy il fut et faitz et dis :
Par cortoisie fut escries (v. 8-12).

⁸⁹ D'autres exemplaires sont mentionnés dans les recensements : celui du Musée Condé à Chantilly, conservé sous la cote III F 81, celui de la Biblioteca Capitulare y Colombiana à Séville, sous la cote 1. 2. 6 et celui de la bibliothèque Országos Széchényi Könyvtár à Budapest, sous la cote RK-70 (voir les fiches de Sergio Cappello et Chiara Concina, *op. cit.*, p. 277).

⁹⁰ *Op. cit.*, p. xxx.

Selon Francesco Novati⁹¹, le nom de Juliana ou Juliane serait dissimulé dans un anagramme aux formes diverses dans les versions en vers : *anailui*, *uialine* (transformé en *anulli* par le texte de l'édition Hilka). Le distique manuscrit présent dans cet exemplaire de l'édition Longis donnerait donc la solution à cette énigme : lire à rebours *anailui* pour connaître le nom de la dame d'Aimon (*Juliana*). Mais que vient faire cette clé de lecture à la suite d'un remaniement qui supprime justement cette dédicace d'Aimon à sa bien-aimée ? Theodore N. Kendris note également que le manuscrit-source B.N. 792 contient la variante *malina* au lieu de *anailui*, qui rend l'anagramme impossible. On est donc ici face à un mystère qui pourrait s'expliquer par l'érudition d'un lecteur. Celui-ci qui avait connaissance d'une autre version du *Florimont*, notamment la prose anonyme du XV^e siècle conservée dans les manuscrits Fr. 1490 et Ars. 3476⁹², particulièrement fidèle au texte d'Aimon et qui révèle directement le nom de la dame en supprimant l'anagramme :

Celuy qui a cuer de grant valeur et entent en amour de dame ou de damoiselle, si entende de bon cuer le livre que Aymon de Varennez fist de grejoys en françoys d'une ystoire qu'il vit en Grece. Et il estoit en amour d'une noble damoiselle de France qui avoit nom Jullienne et sachez que touz celx qui oront et entendront le contenu de cest livre en vauldront assés mieulx en toutes choses, car ilz y pourront moult de bien apprendre⁹³.

Une autre hypothèse voudrait que ce lecteur se soit juste inspiré de l'acrostiche final autour du nom de Girard. Cite-t-il alors un distique connu ou inventé qui n'aurait, pour lui, aucun lien avec la dame d'Aimon de Varenne ? Ce mystère reste insondable.

Cette première édition n'assume donc pas encore pleinement l'identité générique du texte, vendu au lecteur comme une chronique. Cependant, les références du titre ainsi que la mise en exergue de thématiques variées au sein du système de repérage textuel (au plan des rubriques, comme on l'a vu précédemment, mais aussi au plan de l'illustration), au détriment de la prédominance des motifs chevaleresques et guerriers, préfigurent l'émergence progressive d'un romanesque assumé.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 49.

⁹² Voir la fiche de Chiara Concina, « Florimont (Mss fr. 1490 et Ars. 3476) » in Maria Colombo Timelli [et al.], *Nouveau répertoire de mises en prose*, op. cit., p. 267-275.

⁹³ *Le Roman de Florimont d'Aimon de Varennes. Etude et édition critique de la seconde rédaction anonyme en prose*, éd. Chiara Concina, Thèse, Università di Verona – Université de Poitiers, 2011, p. 86.

L'escale lyonnaise : une étape intermédiaire

Olivier Arnoullet publie le *Florimont* à deux reprises, en 1529 et 1555⁹⁴, toujours dans le même format in-4 et en caractères gothiques. Sa première édition apparaît donc à peine un an après celle de Jean Longis⁹⁵, dont il ne respecte pas la demande de privilège accordée pour deux ans⁹⁶. Pour cela, il risque la confiscation de ses exemplaires du *Florimont* ainsi qu'une amende arbitraire⁹⁷ (« sur peine de confiscation desditz livres et d'amende arbitraire »⁹⁸). Pour comprendre ce choix risqué de l'imprimeur-libraire, rappelons, avec Elizabeth Armstrong⁹⁹, que plusieurs facteurs incitent la victime à ne pas poursuivre le fraudeur : elle a vendu tous les exemplaires de son édition, elle ne souhaite pas perdre de l'argent dans la procédure de recouvrement ou encore elle a pu trouver un arrangement avec le fautif¹⁰⁰. Ces raisons expliquent peut-être cette impression lyonnaise frauduleuse, associées à la distance géographique entre les deux imprimeurs-libraires qui avaient chacun leur propre clientèle dans leur ville respective. Rappelons qu'Olivier Arnoullet, dont il a déjà été question pour l'itinéraire éditorial d'*Ogier le Danois*, s'est illustré dans la vulgarisation de la langue française avec une prédilection pour les romans de chevalerie anciens et nouveaux. Entre 1517 et 1567, une période d'activité particulièrement longue et fructueuse, il publie une très grande partie du corpus chevaleresque, toutes matières confondues. Il a notamment proposé une édition du roman d'*Alexandre* à trois reprises, deux fois dans des éditions non datées

⁹⁴ Nous avons consulté les exemplaires conservés à la bibliothèque de l'Arsenal (4° BL 4285) pour l'édition de 1529 et à la BNF (fr. Y2.687) pour l'édition de 1555. Voir les descriptions techniques des deux éditions dans Theodore N. Kendris, *op. cit.*, p. xxxi-xxxii.

⁹⁵ L'édition de Jean Longis est datée du 20 avril 1528 et celle d'Olivier Arnoullet du 1^{er} juin 1529.

⁹⁶ Notons qu'il s'agit d'une demande de privilège adressée à la prévôté de Paris et non au Parlement. Selon Elizabeth Armstrong (*op. cit.*, p. 52), le choix de ce type de privilège pouvait s'expliquer par plusieurs raisons : « [...] that they had other business to transact at the *Prévôté*, that they knew the *Prévôt*, the *Lieutenant* or one of the clerks who might expedite the granting of their application, or that the fees were not quite so high ».

⁹⁷ Elizabeth Armstrong explique : « Pirating a privileged edition while the privilege was valid, within the kingdom of France, might thus lead to severe punishment : confiscation of the illegally printed copies, a fine which might be heavy if the fixed fines named are anything to go by, and perhaps the costs of the case. [...] The privilege-holder or his legal representative was entitled to ask the huissier to seize the copies of the book printed in defiance of the patent, and to summon the people in whose possession they were found to appear before the nearest royal judge, to see whether they had incurred the penalties laid down and other conclusions which the privilege-holder and the *procureur du roi* might see had to be done [...] » (*op. cit.*, p. 195-196).

⁹⁸ F. Ai v°.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 196.

¹⁰⁰ Elizabeth Armstrong donne l'exemple d'un cas qui s'est soldé par un arrangement à l'amiable : « [...] the dispute ended with an agreement between the two men, before a notary, to divide between them 1200 copies which Foucher [le fraudeur] had printed. » (*op. cit.*, p. 197). Elle note que les conflits restent finalement assez rares en comparaison du grand nombre de privilèges accordés et à la diversité des autorités qui les délivrent.

(mais situées par la critique aux alentours de 1535) et une fois en 1552, donc trois ans avant sa réédition du *Florimont* en 1555¹⁰¹, ce qui n'est peut-être pas anodin.

Sa page de titre se démarque de l'édition Longis par une nouvelle présentation (figure 28). Le titre contient une petite modification non négligeable : l'ajout de l'article défini « l' » devant « hystoire », mis en valeur par l'utilisation d'une grande initiale ornée, ce qui confère au texte un certain statut. Le roman est présenté comme un « classique », une œuvre reconnue au sein du corpus de romans de chevalerie médiévaux. Les caractères gothiques et la présence constante des pieds-de-mouche devant les rubriques sont aussi là pour en témoigner. La grandeur du héros, qu'il s'agit de rattacher à la figure d'Alexandre, s'en trouve également accrue. On observe aussi l'utilisation de l'encre rouge¹⁰² et de caractères plus importants pour les deux premières lignes du titre (« hystoire et ancienne cronique de l'excel »), qui mettent en exergue le *topos* de la prétention à la vérité historique, déjà renforcé par le choix antérieur des termes « hystoire » et « cronicque ». Arnoullet choisit d'illustrer sa page de titre d'un bois gravé qui occupe la moitié de la page. On y voit un décor de château en arrière-plan (mur de pierres, fenêtre, plafond voûté). Au premier plan, deux groupes de personnages illustrent deux scènes différentes. À gauche, un gentilhomme est agenouillé devant un roi qui lui touche la main et une reine qui se tient légèrement en retrait. À droite, deux gentilshommes se serrent la main et semblent échanger des paroles. La thématique chevaleresque est totalement absente de cette illustration : les personnages ne portent pas d'armure et ne sont pas armés. Ainsi, parmi les thèmes exposés dans le titre (exploits guerriers, royauté et amour), l'imprimeur-libraire choisit celui de la royauté et des alliances sociales et politiques. *Florimont* est avant tout présenté comme un héros amené à devenir roi et placé aux origines de la noble lignée du grand Alexandre. Aucun autre bois n'apparaît dans cette édition.

Enfin, aussi bien le système de repérage textuel¹⁰³ que la mise en texte respectent scrupuleusement la version de l'édition Longis, les variantes demeurant rares et anodines. Une seule modification, qui apparaît au début du prologue, mérite d'être relevée :

¹⁰¹ Voir le recensement de Richard Cooper, *op. cit.*, p. 221.

¹⁰² De même que pour l'adresse de l'imprimeur qui figure au bas de la page (« On les vend a Lyon sur le Rosne pres nostre Dame de confort cheulx Olivier Arnoullet »).

¹⁰³ De même que Jean Longis, Olivier Arnoullet utilise dans ses deux éditions des initiales ornées en début de chapitre et des pieds-de-mouche devant les rubriques. Son édition paraît cependant moins aérée puisqu'aucun espace ne sépare les rubriques du contenu des chapitres.

Édition Jean longis	Édition Olivier Arnoullet 1529
Pourtant que les cueurs humains et mesmement des nobles souvent prennent délectation à lire et ouyr racompter hystoires dignes de non mettre en oubliance [...].	Pourtant que les cueurs humains et mesmement des nobles souvent prennent délectation à lire et ouyr racompter hystoires dignes de mettre en mémoire [...].

La correction de l'édition Arnoullet ne se limite pas à moderniser une expression jugée peut-être désuète. Elle fait référence à l'un des *topoi* des prologues des mises en prose de la fin du Moyen Âge et des imprimés du XVI^e siècle : celui de la mise en mémoire des œuvres dans une perspective de reconnaissance d'un passé littéraire et, plus tard, d'une patrimonialisation. Ainsi, l'imprimeur-libraire se donne pour mission de collecter et compiler un corpus d'« anciennes histoires », parmi lesquelles se trouve « L'hystoire et ancienne cronicque » du roi Florimont. L'expression « mettre en mémoire » n'a donc pas exactement le même sens que « non mettre en oubliance ». Elle implique la conscience d'un rôle actif, pour l'éditeur, au sein d'une volonté immanente et collective (parmi les lecteurs, les imprimeurs-libraires, les auteurs, le discours critique) : celle de faire acte de mémoire.

L'édition de 1555 propose une nouvelle page de titre, quelque peu modifiée (figure 29) : « L'hystoire et ancienne cronicque » devient « Cronicque de l'excellent roy Florimont ». Arnoullet renonce au terme « histoire », peut-être sous l'influence du discours critique qui s'attaque encore plus violemment à la caractéristique mensongère des « vieux romans » depuis les éditions d'*Amadis* dès 1540. Ce terme ayant un double-sens, il constitue peut-être, aux yeux de l'éditeur, un danger commercial qu'il vaut mieux éviter¹⁰⁴. Cependant, on perd en même temps l'article indéfini, de même que la référence aux « anciennes histoires », qui conféraient à l'œuvre un statut particulier et une place reconnue au sein du corpus des « vieux romans ». Peut-être l'éditeur cherche-t-il justement à éloigner *Florimont* de ce statut et de ce corpus qui avait mauvaise réputation. L'encre rouge et les grands caractères sont conservés pour les deux premières lignes du titre qui donnent à présent : « Cronicque de l'excellent roy Florimont filz du ». Ils soulignent ainsi le nom du héros et sa fonction de roi, une thématique qui semblait déjà privilégiée par l'imprimeur-libraire dans son édition précédente. Le bois gravé est également nouveau : l'arrière-plan présente une plaine et, au fond, une ville fortifiée tandis qu'au premier plan, deux groupes de personnages se font face. À gauche se tiennent un roi et des gentilshommes de sa cour alors qu'à droite apparaissent des chevaliers et des gentilshommes, représentés par un noble semblant négocier avec le roi. Encore une fois, il est évident que la thématique de la royauté s'impose pour l'évocation du roman. Même les

¹⁰⁴ Notons cependant que l'*explicit*, lui, reste inchangé et est identique à celui de l'édition Longis (« Cy fine ceste presente hystoire et ancienne cronicque de l'excellent roy Florimont [...] »).

chevaliers ne portent ni arme ni heaume, et le contexte est pacifique. L'éditeur s'en tient à nouveau à cette seule illustration pour tout le volume.

Les deux éditions lyonnaises servent ainsi d'étape intermédiaire dans cet itinéraire éditorial qui fait passer au premier plan des thématiques variées au détriment des seules thématiques chevaleresques et guerrières. Cependant, le texte garde sa dénomination de chronique à une époque où la fiction et sa caractéristique mensongère sont pointées du doigt.

La dernière étape rouennaise ou le roman assumé

Cette dernière édition¹⁰⁵ sans date, dans un format in-4, qui utilise pour la première fois des caractères romains, est au nom de Nicolas Mulot à Rouen. D'après Georges Lepreux¹⁰⁶ et Louis Desgraves¹⁰⁷, deux Nicolas Mulot ont imprimé à Rouen à la même enseigne : le premier de 1509 à 1521, le second de 1578 à 1584. On trouve également un Guillaume Mulot à la même adresse, dans les années 1560-1580, dans des actes notariés. Il est évident que l'édition Mulot de *Florimont* est postérieure aux précédentes puisqu'elle en modernise le texte (vocabulaire, ajout d'accents, caractères typographiques) et la mise en page. Il s'agit donc bien du Nicolas Mulot de la fin du XVI^e siècle. Rappelons qu'après la retraite de Nicolas Bonfons puis de son fils Pierre Bonfons au tout début du XVII^e siècle, la production éditoriale de romans de chevalerie s'effondre à Paris et qu'un phénomène comparable, quoique de moindre ampleur, s'observe à Lyon. Ce sont les villes de Rouen et de Troyes¹⁰⁸ qui prennent alors la relève dès le début du XVII^e siècle¹⁰⁹. Jean-Dominique

¹⁰⁵ Nous avons consulté l'exemplaire de la BNF conservé sous la cote Arsenal 4° BL 4284. Un second exemplaire est conservé à la British Library sous la cote 12450.c.18(4). Sa datation supposée de [1625] est erronée si l'on considère la période d'activité de Nicolas Mulot. De même Theodore N. Kendris (*op. cit.*, p. xxxiv-xxxv) commet une erreur lorsqu'il cite une adresse au nom de Pierre Mulot au lieu de Nicolas (son père). Le texte est cependant intégré ici à une compilation imprimée contenant six textes, publiés pour la plupart au XVII^e siècle (*Mélusine, Les Conquestes du tresnoble et vaillant chevalier Geoffroy a la grand dent, Richard sans peur, Florimont, Tiel Ulespiegle de sa vie de ses faits et merveilleuses finesses par luy faictes, L'Histoire de Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*). Voir les descriptions techniques des éditions Mulot dans Theodore N. Kendris, *op. cit.*, p. xxxii-xxxv.

¹⁰⁶ Georges Lepreux, *Gallia typographica, ou répertoire biographique et chronologique de tous les imprimeurs de France depuis les origines de l'imprimerie jusqu'à la révolution*, t. III, Paris, Champion, 1912, p. 336.

¹⁰⁷ Louis Desgraves, *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au seizième siècle*, Baden-Baden, Librairie Heitz GMBH, 1970, p. 102.

¹⁰⁸ Sur les raisons de l'essor de ces deux villes de province, Jean-Dominique Mellot explique : « Malgré leurs différences, Rouen et Troyes partagent en fait plusieurs caractéristiques majeures qui peuvent expliquer leur essor au XVII^e siècle. Ce sont deux cités peuplées, pourvues d'une industrie papetière bien implantée (particulièrement ancienne dans le cas de Troyes) et bénéficiant d'une forte assise régionale, au cœur de provinces (Normandie, Champagne) parmi les plus prospères et aussi les plus alphabétisées du royaume. De plus, argument déterminant, leur proximité relative et leur familiarité vis-à-vis de Paris leur facilitent grandement l'exploitation du marché de la capitale, essentiel en ce qui concerne la consommation d'imprimés » (« Richard

Mellot¹¹⁰ note que la ville de Troyes s'est distinguée comme étant un véritable centre de production éditoriale des romans de chevalerie. À Rouen, seul un quartier de la ville s'est illustré dans l'édition de ce genre littéraire : celui de la paroisse Saint-Jean, à proximité du Vieux-Marché. C'est précisément là que résident les Mulot, depuis le début du XVI^e siècle. Cette édition est donc particulièrement intéressante du point de vue de l'histoire du livre et de l'évolution des pratiques des imprimeurs-libraires. Elle appartient encore à la tradition de l'édition chevaleresque du XVI^e siècle tout en s'inscrivant déjà dans le tournant qui marquera sa transformation et permettra sa transmission sous une forme nouvelle. Celle-ci offrira une pratique différente de la lecture au sein de la première littérature de colportage, qualifiée de « populaire »¹¹¹.

La page de titre met en évidence plusieurs innovations (figure 30). Le titre lui-même est d'abord considérablement raccourci : « L'histoire du noble, & vaillant roy, Florimont fils du noble Mataquas duc d'Albanie ». Les thématiques amoureuse et chevaleresque disparaissent – on en trouve encore une trace dans l'adjectif « vaillant », vestige de l'adverbe initial « vaillamment » – au profit, encore une fois, d'une prédominance du thème de la royauté. L'imprimeur-libraire insiste d'ailleurs sur la classe sociale de son héros en utilisant à deux reprises l'adjectif « noble » qu'il associe à présent également à Florimont (« noble & vaillant roy Florimont » au lieu de « l'excellent roy Florimont »). Par ailleurs, Mulot choisit de ne conserver que le mot « histoire » et de lui ajouter l'article défini « l' », lui conférant, comme dans l'édition Arnoullet de 1529, une certaine reconnaissance préétablie au sein d'un corpus patrimonial. Cependant, l'éditeur ne semble plus sous l'influence du discours critique. Il supprime en effet le terme « cronicque » et rattache explicitement le texte au genre du roman dans l'*explicit* : « Cy fine le romant du roy Florimont, nouvellement imprimé à Rouen » (f. Niii r^o). On peut donc en déduire que le sens du terme polysémique « histoire »¹¹²,

sans peur imprimé en Normandie. Enquête sur une logique éditoriale (fin XVI^e – début XIX^e siècle) », *op. cit.*, p. 193). Nous verrons d'ailleurs que l'édition de Nicolas Mulot s'appuie sur celle de Jean Longis.

¹⁰⁹ D'après Helwi Blom (« *Vieux romans* » et « *Grand Siècle* » : éditions et réceptions de la littérature chevaleresque médiévale dans la France du dix-septième siècle, *op. cit.*, p. 43, p. 81, p. 99-100 et p. 97), on produit, au XVI^e siècle pour ce genre : 240 éditions pour 67 titres à Paris et 140 éditions pour une quarantaine de titres à Lyon, alors qu'aucune n'est recensée à Troyes, et que seulement 3 incunables et 6 éditions du début du XVI^e siècle sont recensées à Rouen, puis presque plus rien jusqu'à la fin du siècle (il oublie cependant de mentionner le *Florimont* de Nicolas Mulot). En revanche, dans la production éditoriale chevaleresque du XVII^e siècle, on ne compte plus que 14 éditions parisiennes et 73 éditions lyonnaises, antérieures à 1635, pour la plupart, et presque plus aucune après 1670. Les éditions rouennaises et troyennes s'imposent alors, puisqu'elles sont au nombre de 76 et 146 éditions.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 192.

¹¹¹ Rappelons que l'on préférera parler de lectures populaires plutôt que de lecteurs populaires, un public aristocratique et bourgeois ne pouvant être totalement écarté.

¹¹² Rappelons qu'en latin déjà, *historia* désigne à la fois l'œuvre historique mais aussi le raconter, la sornette ou le conte (voir Félix Gaffio, *Dictionnaire latin français*, Nouvelle édition revue et augmentée dite Gaffiot 2016,

conservé dans le titre, plutôt que de constituer un argument en faveur de la véracité, serait à lire comme une variante de « roman ». Cela nous est encore confirmé par la modification de la fin de l'œuvre sur laquelle nous reviendrons. Notons que ce terme est à nouveau repris après les derniers mots du texte, juste avant l'*explicit*, à travers la mention « Fin de l'histoire » (f. Nii v°).

La mise en page est inédite : une initiale historiée autour de la lettre « l' » représente un joueur de vièle dans un cadre champêtre – vraisemblablement un personnage merveilleux – qui constitue un marqueur générique du caractère romanesque de l'œuvre¹¹³. On retrouvera cette initiale historiée dans le corps du texte (au f. Aii r°), sans qu'elle soit forcément mise en rapport avec un passage merveilleux. Le titre intégral est écrit en grands caractères et l'adresse, au bas de la page, en caractères plus petits. Un bois gravé occupe la moitié de la page et représente un cortège royal dans une ville. Au premier plan, un roi parade sur son cheval entouré de chevaliers et de gentilshommes qui l'escortent et portent un baldaquin au-dessus de lui, sous le regard de la foule. En accord avec le titre, la thématique de la royauté est toujours celle qui s'impose pour l'illustration de la page de titre.

La mise en page générale de l'édition contient quelques petites modernisations propres à l'époque¹¹⁴ : la suppression, on l'a dit, des caractères gothiques en faveur de la typographie romaine, celle des pieds-de-mouche (ils sont remplacés par un petit motif floral), l'utilisation de l'italique pour les rubriques (l'édition manque parfois de soin avec plusieurs rubriques où l'italique a été oublié) ou encore une disposition des mots en cul-de-lampe (de manière aléatoire pour certaines rubriques). La principale innovation consiste en la création de paragraphes à l'intérieur des différents chapitres, ce qui segmente la narration et rend la lecture plus agréable. L'édition utilise pour cela toutes sortes de critères (les mêmes que pour la constitution des chapitres) : changements de personnage, de temps, de lieu, élément perturbateur, dénouement, etc., sans oublier le critère aléatoire ou fondé sur des raisons formelles et leurs conséquences sur la mise en page. Nous en voyons un exemple dans le chapitre suivant :

sous la direction de Gérard Gréco, article « historia », p. 667, consultable en ligne : http://gerardgreco.free.fr/IMG/pdf/Gaffiot_2016_-_komarov.pdf). En outre, nous avons déjà mentionné que ce terme se charge d'une connotation nouvelle à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle avec le développement de la catégorie générique des « histoires tragiques ».

¹¹³ On pense aux initiales similaires déjà observées sur certaines pages de titre ou dans le corps du texte, représentant des animaux merveilleux ou des profils de personnages s'apparentant à des fous, des dames ou des chevaliers. Nous en avons relevé dans plusieurs éditions du *Lancelot*, chez Michel Le Noir ou Antoine Vérard, mais aussi chez Olivier Arnoullet dans son édition d'*Ogier le Danois* (voir p. ?).

¹¹⁴ Notons cependant que le format in-4, la disposition du texte sur deux colonnes, son illustration, et le soin apporté à la mise en livre, constituent également des archaïsmes fonctionnant comme des marqueurs génériques propres au corpus des « vieux romans ».

Comment Mataquas duc d'albanie en son premier dormir la nuit que Florimont fut engendré eut grand joye d'une vision qui luy advint.

Pour délaissier le parlement du roy Philippes et de Candobras jusques à un autre lieu. Il est licite donner à cognoistre pour mieux l'histoire entendre, que Florimont fut fils Mataquas sire de Duras et duc d'Albanie, qui eust à femme Edozie fille de Fragus roy de Perse, et niepce Medon prince d'Esclavonnie. Cestuy Mataquas après ses espousailles l'emmena en ung chasteau assez près de Duras, ou quant on estoit aux fenestres facilement on avoit congnoissance jusques à cent lieues des navires qui nageoyent sur la mer. Icy couchèrent ensemble par long temps, tant qu'en la Edozie qui vaut en françois Fleurie conçeut un fils. Mais la nuit qu'il fut engendré fut assailly de grand merveille qui fort le resjouyssoit, Car il vit par vision que auprès de luy un petit lyon au lict gisoit, lequel d'autant qu'il regardoit, tant plus luy monstroient signe d'amour. Cestuy lyon comme luy fut advis usoit des termes de jeunesse, qui est de telle condition qu'elle n'a cure de tousjours en un lieu remanoir, car il visitoit le bas et le haut du palais, puis s'en alloit vers le bocage, où trouvoit de sauvages bestes. Entre lesquelles s'accompagnoit d'un grand lyon, et luy faisoit telle feste que voulontiers s'il eut parlé, se fust offert faire tout son plaisir. Après s'en retournoit arriere prenant son chemin vers Duras, dont en dormant s'esbahissoit à merveilles, car oncques veu n'avoit lyon qui eust telle vertu. Encores luy fut advis que dur combat le lyoncel [bourdon, texte manquant : faisoit contre le monstre d'un pays. Et par grant force le] mettoit à la mort, puis après un sanglier.

Et de ce Mataquas en print si grant resjouissance qu'en la fin il s'esveilla puis n'a voulu celer celle vision à la duchesse qui n'en fist autre jugement fors que le créateur leur donneroit un hoir qui gouverneroit le pays en leurs ennemys surmontant.

Le matin Mataquas alla en un église pour faire ses oraisons, et prier que Dieu leur vousist envoyer hoir tel comme ils desiroient. **[changement de lieu et de temps]**

Atant s'en retourna en sa maison ou il y avoit un maistre en toutes sciences si excellent qu'on ne trouvoit point son meilleur. Car facilement jugeoit des choses passées, et futures. Le roy le print par la main, et tout ce fait luy racompta pour le mettre par escript, et pensant sçavoir ce qu'il en pourroit advenir. Mais rien n'en sceut fors qu'il auroit un fils lequel après sa naissance faudroit tenir par bonne garde. **[changement de temps et de lieu, introduction d'un nouveau personnage]**

Car en son vivant bonne, et malle fortune sur luy domineroit. La dame les neuf moys accomplis fut de l'enfant délivrée que l'on appella Eleenos selon les grecs, qui signifie Florimont en françoys. C'est enfant fut tendrement nourry si qu'en brefs jours sceut parolles entendre. **[changement temps et de personnage]**

Lors Mataquas luy donna maistre Flocard son gouverneur pour l'instruyre en estat vertueux, et tant bien l'endoctrina touchant sciences literalles que mestier ne luy fust de plus estudier. Mais l'art de bien chevaucher destriers, porter armes, et de lances royement ferir luy fut si grant soulas que en peu de temps en sceut plus que nul autre. Et afin que ses vertus fussent à estimer entre les humains, le roy luy conseilla boire du lait de largesse passant toutes choses en douceur. Car par elle pourroit de tous estre loué et l'amour acquérir. Pere dist Florimont c'il est pour fol tenu qui sa vergogne void, et ne la veut fuyr. Parquoy tant que seray vivant ardente convoitise n'aura vers moy recueil. Ains par largesse feray prousse enluminer (f. C r^o - v^o). **[changement de temps]**

Notons enfin que le prologue possède une mise en page spécifique qui permet de le détacher du reste du texte (figure 31) : il est surmonté d'une frise représentant deux tritons en mer, tenant un panier au bout de leurs lances entrecroisées. Cette même frise réapparaît sur le dernier feuillet, au-dessus du colophon. Bien qu'elle soit difficile à interpréter, la thématique merveilleuse à laquelle renvoie cette frise peut à nouveau constituer un marqueur générique. Dessous, le titre « Salut », caractéristique des prologues d'imprimés de la fin du XVI^e siècle (on le trouvait déjà chez Benoît Rigaud ou Nicolas Bonfons), permet d'introduire le type spécifique de paratexte, auctorial, dont il est question. En comparant ce prologue à celui de la version des éditions Arnoullet, on peut observer le retour de l'expression « mettre en oubliance », qui avait été corrigée à Lyon par « mettre en mémoire ». Il semble donc que

Nicolas Mulot ait utilisé un imprimé de Jean Longis comme édition de référence, sinon une édition perdue, antérieure ou postérieure, mais partageant la même filiation parisienne. Rappelons que la proximité entre Paris et Rouen a facilité l'exploitation de la production éditoriale de la capitale, dans laquelle les imprimeurs-libraires rouennais ont abondamment puisé dès la fin du XVI^e et au XVII^e siècle.

Les bois gravés, de tailles et de styles divers, sont au nombre de huit sans la page de titre. Leur analyse révèle encore une fois la prédominance de la thématique de la royauté. Celle-ci est représentée à quatre reprises à travers deux bois différents, répétés deux fois chacun. L'un d'eux reprend celui de la page de titre (le cortège royal) et l'autre représente un gentilhomme dans la salle d'un château, agenouillé devant un roi entouré de courtisans (figure 32). Notons qu'un bois presque identique apparaissait dans l'édition Lotrian/Janot d'*Ogier le Danois*¹¹⁵, où seul le décor change puisque le gentilhomme est agenouillé devant un chef religieux, entouré de prêtres, dans une église. Nous avons alors relevé l'absence flagrante de cohérence avec le texte. Or ici, l'image, qui semble être une copie de ce bois initial, a été modifiée (peut-être avant Mulot) pour mieux convenir au stock d'illustrations propres au roman de chevalerie. Les trois autres thématiques habituelles sont également représentées : merveilleuse (à deux reprises avec le même bois), guerrière (une seule fois) et amoureuse (une seule fois également). On observe par ailleurs un traitement particulier de l'image, qui oscille entre continuité et rupture. Parfois, elle ne constitue qu'un marqueur générique rappelant une thématique propre au roman de chevalerie, sans lien aucun avec la rubrique ou le contenu du chapitre. Ailleurs, un effort est visible, de la part de l'imprimeur-libraire, pour créer une cohérence directe ou indirecte entre texte et image. Dans ce cas, le bois est inséré dans le corps du chapitre ou à la fin, pour correspondre à la scène qu'il illustre. De manière générale, il n'est jamais en lien avec la rubrique :

¹¹⁵ Voir l'exemplaire conservé à la BNF sous la cote Rés. Y2-60, f. fvii v^o et notre analyse de ce bois, p. xx.

Description du bois et de son emplacement	Description de la péripétie narrative correspondante
Gentilhomme agenouillé devant un roi entouré de courtisans dans un château (f. Fii v°). Emplacement à la fin d'un chapitre mais illustre le texte qui le précède immédiatement, pas la rubrique qui suit.	Accueil du Pauvre Perdu par le roi Philippe et sa cour.
Groupe de soldats armés, à cheval, mené par leur chef (f. Fiii v°). Emplacement dans le corps du chapitre, en cohérence avec la péripétie narrative qui l'entoure.	Les hommes de Candobras sont envoyés pour attaquer Florimont et ses compagnons.
Cortège royal (bois gravé de la page de titre) (f. Hi r°). Emplacement avant une rubrique, sans cohérence avec la narration.	Les chapitres qui précèdent et suivent le bois traitent des maux d'amour de Romanadaple, puis de ceux Florimont.
Rencontre entre un gentilhomme et une dame devant un parterre de fleurs (f. Hiii v°). Emplacement dans le corps du chapitre, en cohérence avec la péripétie narrative qui l'entoure.	Rendez-vous secret entre Romanadaple et Florimont, déguisé en tailleur.
Scène de combat entre deux animaux merveilleux (une bête hybride et un cheval ailé), dont l'un est chevauché par un personnage tenant une lance (f. Iiii r°). Emplacement dans le corps du chapitre, sans cohérence avec la narration.	Révélation du vrai nom et de l'identité du Pauvre Perdu devant la cour du roi Philippe.
Cortège royal (bois gravé de la page de titre) (f. Lii r°). Emplacement dans le corps du chapitre, sans cohérence avec la narration.	Description, par le messager, de la forteresse de Clavergis où est emprisonné le père de Florimont.
Gentilhomme agenouillé devant un roi entouré de courtisans dans un château (f. Liii v°). Emplacement dans le corps du chapitre, sans cohérence avec la narration.	Florimont, déguisé en marchand, parlemente avec Alpatris et ses hommes qui viennent prélever le péage pour leur seigneur, l'amiral de Cartage.
Scène de combat entre deux animaux merveilleux (identique à la précédente) (f. Miii r°). Cohérence indirecte par la thématique commune entre l'image et la narration (péripétie merveilleuse).	Florimont affronte les multiples pièges de l'entrée de Clavergis : porte aimantée pour emprisonner le chevalier et ses armes, éclats de roches brisées qui tombe sur le héros et le blessent, attaque des deux lions gardiens de l'entrée.

Ce traitement de l'image est révélateur de l'évolution de pratiques éditoriales qui reprennent à la fois les usages mis en place tout au long du XVI^e siècle (absence de cohérence directe avec le texte, thématiques récurrentes qui constituent des marqueurs de genre) mais adoptent également un fonctionnement plus moderne (abandon de la complémentarité médiévale rubrique/image, recherche d'une illustration cohérente et matériellement adjacente à la narration).

Concernant la mise en texte, l'édition contient de nombreux bourdons¹¹⁶ mais se trouve considérablement modernisée aux plans morphologique, sémantique ou phonétique. Par exemple, la préposition « de » est souvent ajoutée pour moderniser l'emploi du complément du nom (« fils de Mataquas » au lieu « fils Mataquas »), les cas régimes s'imposent sur les cas sujets (l'« anel », le « chastel » deviennent l'« anneau », le « chasteau »), le « monstier » devient l'« église », et des accents sont ajoutés.

¹¹⁶ Voir l'exemple flagrant donné par Theodore N. Kendris, *op. cit.*, p. xxxiii.

Pour finir, les transformations narratologiques sont particulièrement significantes au plan de l'identité générique et de l'émergence d'un romanesque assumé. Une modification importante est opérée par l'éditeur : la suppression totale du dernier chapitre. Le texte se termine donc au moment où Florimont délivre son père, le sauvant de la prison et de la mort :

Comment Florimont requeste à la dame de Cartage que les prisonniers fussent delivrez, ce qu'elle voulut. Et comment il se cuyda celer à son père dont il le fist tenir long temps en pasmoison. Et des regrets que il eut pensant estre cause de sa mort (f. Ni v°).

Le héros retrouve son honneur et donne la preuve de la réalisation du songe prophétique de Mataquas. Mais le lecteur n'apprend rien de plus : le partage des terres après cette dernière victoire de Florimont et l'avenir des personnages (dont la mort du héros, en miroir de celle de son petit-fils Alexandre) sont totalement ignorés. Cependant, cela ne paraît pas incohérent si l'on se souvient des versions initiales en vers qui ne mentionnaient pas la mort du héros (hormis le manuscrit B.N. 792). De même, le titre de l'édition supprime la dimension biographique à travers l'abandon des expressions « comment en sa vie » ou « devant sa mort » et l'*explicit* décrit le texte comme un « roman ». Il ne s'agit donc plus de proposer un récit à prétention historique mais d'emprunter résolument la voie du romanesque. En effet, comme dans les versions en vers, les mouvements de la roue de Fortune s'arrêtant au moment où le héros est au sommet de sa gloire, et la cohérence macro-structurale des rêves structurent la narration. En retrouvant son honneur, Florimont donne la preuve de la réalisation du songe prophétique de Mataquas sans qu'un autre événement non programmé – en l'occurrence, son empoisonnement – ne vienne perturber la cohérence narrative. De ce point de vue et à une époque où les goûts des lecteurs ont sans doute évolué depuis la version de l'édition Jean Longis, l'imprimeur-libraire a sans doute considéré la mort de Florimont et la fin issue du manuscrit B.N. 792 comme une incohérence narrative. On a montré précédemment que l'étape de la confirmation des rêves-programmes n'apparaissait jamais dans les rubriques. Cela témoigne encore d'une distanciation, dans l'édition *princeps*, de l'instance auctoriale ou éditoriale par rapport à la macro-structure et plus généralement à la structure et à la cohérence narrative qui restent secondaires dans cette version.

Ainsi, les éditions parisienne et lyonnaises ont d'abord couvert et protégé le roman sous le masque de la chronique, alors que la présence sous-jacente d'une évolution était déjà perceptible. La mythification du héros à travers le parallèle avec la mort d'Alexandre avait alors assuré à *Florimont* une survivance au sein du nouveau médium. Mais lorsque la visée du récit est devenue strictement romanesque, et que ce romanesque a enfin été assumé par le discours éditorial, cette fin tragique s'est vue supprimée, perçue comme une incohérence par

rapport à la structure narrative. L'édition rouennaise marque donc bien l'aboutissement de ce processus.

Le remaniement imprimé du *Florimont* et son itinéraire éditorial permettent encore une fois de confirmer nos hypothèses quant aux pratiques d'impression très codifiées du roman de chevalerie médiéval à la Renaissance et sa construction progressive en tant que catégorie littéraire. Sa caractéristique spécifiquement renaissante permet d'appréhender au plus près les procédés d'adaptation de l'idéal chevaleresque médiéval au XVI^e siècle. On a relevé par exemple l'évolution du système de rubrication en faveur d'une multiplicité de thématiques. Le remanieur semble ainsi s'accorder avec une pratique plus moderne de la lecture, en opposition avec l'esthétique médiévale de la répétition. De même, le remaniement est marqué par l'évolution de la symbolique romanesque, réduite à une aventure individuelle vidée de toute transcendance. La finalité même du récit est d'abord confuse et se précise au fil des éditions et en fonction du contexte littéraire et politique : dissimulant d'abord le statut de roman sous le masque de la chronique biographique, le discours éditorial finit par assumer l'identité romanesque de l'œuvre. On pourra s'étonner que le *Florimont* rouennais, au contraire d'autres textes du domaine public imprimé à la même époque et appartenant au même corpus, ne s'oriente pas vers les caractéristiques éditoriales des futurs imprimés de la Bibliothèque Bleue. Même s'il modernise la langue et utilise les ressources de la typographie moderne (dont les caractères romains), l'imprimé rouennais, par le format in-4, la disposition du texte sur 2 colonnes (l'édition *princeps* le présentait sur une seule), la présence d'illustrations, ou le soin apporté à la mise en livre, reste apparenté aux éditions antérieures et plus généralement aux « vieux romans ». Pour l'expliquer, il faut convoquer le contexte culturel et politique. On assiste en effet dans ces années à ce que Emmanuelle Mortgat-Longuet appelle l'« historiographie gallicane »¹¹⁷, qui atteint son apogée sous Henri III. La naissance de l'historiographie littéraire et l'émergence d'une conception patrimoniale de la littérature pourraient ainsi justifier ces choix éditoriaux autour de l'imprimé rouennais. L'identification du texte comme « vieux roman » constitue ici un argument de vente pour l'imprimeur-libraire.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 43-63.

LE CHEVALIER DORÉ, CREATION ET RE-CATEGORISATION GÉNÉRIQUE ÉDITORIALE

L'impression du *Chevalier Doré* est un cas singulier dans l'histoire éditoriale des « vieux romans » de chevalerie. La particularité de ce texte tient d'abord à son contexte de création : il constitue un épisode isolé, proposé comme œuvre autonome, à partir du grand roman arthurien¹ en prose, le *Perceforest*², rédigé dans la première moitié du XIV^e siècle et imprimé à la Renaissance. Sa genèse est donc équivoque : il se rattache à la fois à la catégorie des « vieux romans », mais constitue aussi une création renaissante inédite. En s'émancipant du *Perceforest*, il n'entretient plus de rapport avec la matière arthurienne³. Nous avons donc choisi de le rattacher à la catégorie des « vieux romans » d'aventures (et d'amour)⁴, fidèle à notre perspective initiale de proposer un panel d'itinéraires éditoriaux exemplaire. Rappelons que cette catégorie connaît un succès important à la Renaissance, avec une vingtaine de titres pour environ 130 éditions. Les best-sellers sont *Pierre de Provence* (26 éditions entre 1472 et 1585), *Robert le Diable* (23 éditions entre 1487 et 1600) et *Mélusine* (22 éditions de 1478 à 1597)⁵.

¹ Rappelons, avec Christine Ferlampin-Acher, que ce roman ne s'inscrit pas seulement dans la matière arthurienne : « *Perceforest* se présente en effet à la fois comme la préhistoire du *Lancelot-Graal* et comme une « suite » des *Romans d'Alexandre*. » (voir « *Perceforest* et le roman : " or oyez fable, non fable mais hystoire vraie selon la cronique " », *Études françaises*, vol. 42, n°1, 2006, p. 44).

² *Le Roman de Perceforest*, première partie, t. I et II, éd. critique par Gilles Roussineau, Genève, Droz (Textes littéraires français, 592), 2007 ; deuxième partie, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, t. I (Textes littéraires français, 506), 1999, t. II (Textes littéraires français, 540), 2001 ; troisième partie, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, t. I (Textes littéraires français, 365), 1988, t. II (Textes littéraires français, 409), 1991, t. III (Textes littéraires français, 434), 1993 ; quatrième partie, t. I, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz (Textes littéraires français, 343), 1987.

³ Le nom du roi, Perceforest, devient Peleon dans *Le Chevalier Doré*. Il s'agit d'un personnage présent dans le roman initial, qui n'apparaît dans aucun roman arthurien auparavant. Il y est couronné roi de Cornouailles au début de l'épisode du *Chevalier Doré*. Dans notre remaniement, il devient la figure royale de référence à la place de Perceforest qui disparaît. Cette substitution qui découle avant tout, à notre avis, d'une volonté de simplifier le texte (le roi Peleon étant celui qui organise le tournoi au début du *Chevalier Doré*), permet également d'effacer toute trace de parenté avec le roman et de masquer ainsi le plagiat.

⁴ Au contraire des classifications des recensements de romans de chevalerie médiévaux imprimés à la Renaissance qui se fondent sur sa genèse arthurienne à travers le *Perceforest*. Nous nous proposons plutôt d'adopter la perspective des lecteurs du XVI^e siècle, dont la lecture est orientée par les choix des imprimeurs-libraires. On remarquera d'ailleurs que le titre des éditions renaissantes du *Perceforest* lui-même en fait plutôt un roman antiquisant qu'un roman arthurien à travers les références à Alexandre et Jules César : *La Treselegante, Delicieuse, Melliflue et tresplaisante Hystoire du tresnoble, victorieux et excellentissime roy Perceforest, Roy de la Grande Bretagne, fondateur du Franc palais et du temple du souverain dieu. En laquelle le lecteur pourra veoir la source et decoration de toute Chevalerie, culture de vraie noblesse, prouesses et conquestes infinies, accomplies des le temps du conquerant Alexandre le grant, et de Julius Cesar auparavant la nativite de nostre saulveur Jesuschrist Avecques plusieurs propheties, comptes d'amants et leurs diverses fortunes*, Paris, Nicolas Cousteau pour Galliot du Pré, 1528 [rééd. en fac-similé par Jacques Barchilon et Ester Zago, Genève, Slatkine, 1987].

⁵ Voir les recensements auxquels nous nous sommes déjà référés (Tilley 1919, Pickford 1961, Cooper 1990 et Cappello 2001).

Le *Chevalier Doré* a connu lui aussi un certain succès au XVI^e siècle et au-delà⁶. La première édition est publiée avec privilège par Denis Janot, à Paris, en 1541. Une seconde, sans nom ni lieu mais qui porte la date de 1542, a été attribuée au lyonnais Denis de Harsy. Le *Chevalier Doré* revient ensuite à Paris chez Jean Bonfons, dans une édition sans date, avant de repartir pour Lyon, où il est publié à deux reprises par Benoît Rigaud, en 1570 et 1577. La critique s'accorde aujourd'hui pour dénombrer cinq éditions⁷.

En outre, Le *Chevalier Doré* pose problème quant à son identité générique⁸ : il oscille entre roman de chevalerie et récit sentimental⁹, selon les pratiques éditoriales des imprimeurs-libraires et leur propre réception de l'œuvre¹⁰. L'itinéraire éditorial du *Chevalier Doré* constitue donc un objet d'étude idéal pour appréhender la construction du roman de chevalerie à la Renaissance. La proposition de renouvellement de la matière chevaleresque qu'il illustre est différente de celle proposée par les « nouveaux romans » en raison de sa position mitoyenne entre remaniement et création. Il montre également, chez les imprimeurs-libraires,

⁶ Il intègre en effet le corpus de la Bibliothèque bleue : *L'hystoire du chevalier aux armes dorée et de Bethides, et de la pucelle surnommée Cœur Dacier, Et des grandes joustes, conquests & faicts d'armes que fist le Chevalier estrange en plusieurs places pour soustenir son honneur*, Troyes, Nicolas Oudot, 1611. On le retrouve également dans la Bibliothèque universelle des romans en 1785. Voir la fiche « Le Chevalier Doré » par Sergio Cappello, in Mounier Pascale (dir.), « Base des éditions lyonnaises de romans du XVI^e siècle (ELR) », en ligne : <http://www.rhr16.fr/base-elr/ouvrage/70/Chevalier+dor%C3%A9>. Notons, pour finir, qu'il est passé au théâtre à la fin du XVI^e siècle, dans une adaptation anglaise dont les noms des héros sont hellénisés : *The Historie of the two valiant knights, Syr Clyomon Knight of the Golden Sheeld, sonne to the King of Denmarke : And Clamydes the white Knight, sonne to the King of Suauia. As it hath bene sundry times Acted by her Majesties Players*, imprimée en 1599 mais représentée peut-être avant. Voir Jane Taylor, « Profiter du *Perceforest* au XVI^e siècle : *La Plaisante et amoureuse hystoire du Chevalier Doré et de la pucelle surnommée Cœur d'Acier* », in Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Perceforest : un roman arthurien et sa réception*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2012, p. 369.

⁷ Elle ne l'a pas toujours été puisque Jean-Charles Brunet et Brian Woledge citent deux éditions antérieures à celle de Denis Janot, l'une de la fin du XV^e siècle et l'autre de 1503. Sergio Cappello a montré qu'il s'agit en fait d'éditions fantômes : « Il [Brunet] avançait l'hypothèse de l'existence de la première en se fondant sur les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, où l'on relève que « la première édition est sans date, mais sûrement imprimée entre 1480 et 1490 ». Mais le titre donné par les auteurs des *Mélanges – Histoire du Chevalier aux armes dorées* et non pas *La plaisante et amoureuse hystoire du Chevalier doré* – et l'indication « sans date » semblent renvoyer à l'édition de Jean Bonfons, de la moitié du XVI^e siècle [...]. Quant à l'édition supposée de 1503, il s'agit d'une erreur de Brunet, qui se réfère au n° 2996 de la *Bibliographie instructive* de De Bure, où est cité en fait le *Chevalier surnommé Cœur d'amour épris*. » (« La double réception du *Chevalier doré* (Denis Janot, 1541 ; Denis de Harsy, 1542 ; Jean Bonfons, s. d.) », *Studi francesi* 159, 2009, p. 537).

⁸ Notons que le *Perceforest* lui-même possède cette caractéristique d'une identité générique protéiforme qui en fait un représentant idéal du genre romanesque selon Christine Ferlampin-Acher : « Pourtant, il diffère du *Lancelot-Graal* par une hétérogénéité beaucoup plus marquée, par sa tendance au comique, au burlesque, à la parodie, dans des épisodes qui semblent mettre en cause le héros chevaleresque dans des détournements anti-romanesques. Ces écarts pourtant ne brouillent pas le modèle romanesque mais le confirment comme genre « amorphe » et fictionnel. *Perceforest* est un roman et à ce titre il est parcouru de forces centrifuges, qui, isolées, menacent l'intégrité et qui, prises en compte simultanément – comme il se doit dans une œuvre constituée –, la renforcent. » (« *Perceforest* et le roman », *op. cit.*, p. 60-61).

⁹ Il tient du romanesque idyllique, comme nous allons le voir, et est assimilé par les éditeurs renaissants à la vogue éditoriale du récit sentimental.

¹⁰ Sergio Cappello (*op. cit.*) est le premier à avoir analysé la réception de ce texte chez les éditeurs renaissants.

un besoin de textes nouveaux, et reflète ainsi l'évolution des goûts des lecteurs. Il marque donc une étape supplémentaire dans le développement du genre chevaleresque.

Aux origines du *Chevalier Doré*

Source et contexte de création

Le *Chevalier Doré* forme une péripiétie extraite du roman arthurien en prose, le *Perceforest*. Il raconte la quête identitaire et amoureuse de deux jeunes amants, la princesse Néronès du royaume de l'Étrange Marche et Nestor le fils du roi d'Écosse et de la Reine-Fée. Ce travail d'extraction et de remaniement à partir d'un matériau romanesque initial n'est pas rare à la Renaissance¹¹. Mais le *Chevalier Doré* se démarque des autres cas en empruntant le déguisement¹² d'une œuvre autonome et inédite et en détournant son identité générique du roman de chevalerie vers le récit sentimental. Rappelons en effet que le nom de Peleon, celui d'un personnage secondaire du roman initial, remplace celui du roi Perceforest. De plus, le remanieur évite toute référence au roman d'origine et plus précisément aux douze tournois du Chastel aux Pucelles qui constituent pourtant le contexte originel de l'épisode du *Chevalier Doré*. Il supprime minutieusement chaque mention du nom de Perceforest, comme le montre la comparaison suivante entre le *Perceforest* imprimé¹³ et le *Chevalier Doré* :

¹¹ On en trouve surtout des exemples dans la littérature sentimentale venue d'Italie et d'Espagne, traduite et remaniée pour l'édition en français. Notons par exemple l'adaptation en vers par Gilles Corrozet d'un conte extrait du *Pérrégrin* de Caviceo : *Le Compte du rossignol* (Paris, Gilles Corrozet, 1546) ou encore les contes extraits du *Décameron* de Boccace qui ont connu des éditions indépendantes : l'histoire de Grisélidis (dixième récit de la dixième journée), traduite et publiée en France dès 1484 ; et celle du chevalier Guiscard et de sa dame Gismonde, princesse de Salerne (premier conte de la quatrième journée), traduite et publiée en France dès 1493 (voir Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1908, p. 17-27).

¹² Nous reprenons l'expression à Gilles Polizzi : « Deux romans "déguisés" à la Renaissance : le *Chevalier Doré* (1541) et *Gérard d'Euphrate* (1549) », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 71, 2011, p. 165-178.

¹³ Nous nous apprêtons à démontrer qu'il constitue la source de l'édition *princeps* du *Chevalier Doré*.

<i>Perceforest</i> , édition Gilles de Gourmond ¹⁴	<i>Chevalier Doré</i> , édition Denis Janot ¹⁵
[...] car ilz scavoient de vray que le blanc chevalier selon sa loquence estoit Bethides filz au roy Perceforest , et cousin germain à Gadiffer le jeune [...] (f. ciiii v°).	[...] car ilz scavoient de vray que le blanc chevalier, selon sa loquence estoit Bethides filz au roy , et cousin germain à Gadisfer le jeune [...] (f. L iiii r°).
[...] il vous sera reproché en la court du noble roy Perceforest quant lon scaura que vous aurez laissé destruyre deux si vaillans hommes pour une querelle [...] (f. cv r°).	[...] il vous sera reproché en la court du noble Roy , quand l'on scaura que vous aurez laissé estruyre deux si vaillans hommes pour une querelle [...] (f. Lviii v°).
[...] l'ung d'eulx est si noble et si prochain au bon roy Perceforest que s'il mouroit certes cestuy royaulme en sera une fois destruit (f. cvi r°).	[...] l'ung des deux est si noble et si prochain au bon Roy , que s'il y mouroit cestuy royaulme en sera une foy destruit (f. Mi r°).

Ainsi, on prend la mesure des précautions prises par le remanieur, qui ne peuvent constituer de simples oublis. Il s'agit bien de masquer le plagiat¹⁶.

Le *Perceforest* a été publié à deux reprises, d'abord par Galliot du Pré avec la collaboration de l'imprimeur Nicolas Cousteau à Paris en 1528, puis par Gilles de Gourmont en 1531-1532, en association avec d'autres imprimeurs-libraires puisque certains exemplaires portent les noms de Philippe Le Noir, François Regnault et Jacques Nyverd¹⁷. Cette dernière édition est une réimpression de la précédente, dont elle reprend également l'illustration, hormis la page de titre. D'après la critique, la rédaction du *Perceforest* initial aurait débuté après 1313 et se serait terminée entre 1337 et 1344¹⁸. On a émis l'hypothèse d'un remaniement perdu, exécuté à la cour de Bourgogne au milieu du XV^e siècle, duquel découleraient les différentes versions des manuscrits parvenus jusqu'à nous, qui datent tous de la seconde moitié du XV^e siècle¹⁹. D'après Gilles Roussineau, la version des éditions

¹⁴ D'après l'exemplaire BNF Rés. Y2-36 (*Le tiers volume des anciennes chroniques d'Angleterre, faictz et gestes du Trespreux et Redoubté en chevalerie, le noble roy Perceforest, ensemble des chevaliers du Franc Palais, hystoire moult plaisante et delectable. Nouvellement imprimee a Paris*, Paris, Gilles de Gourmont, 1532), disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k313580z.r=perceforest?rk=42918;4>

¹⁵ *La plaisante et amoureuse hystoire du chevalier Doré, et de la pucelle surnommée Cueur d'acier*, Paris, Denis Janot, 1541. D'après l'exemplaire conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich sous la côte Res/P.o.gall. 1005 sa, disponible en ligne.

¹⁶ Nous avons cependant admis que la substitution du nom de Perceforest par Peleon pourrait aussi découler d'une volonté de simplifier le texte, où de nombreux personnages sont supprimés. Il paraissait certainement plus commode au remanieur de ne garder qu'un seul roi au début du roman, en fusionnant celui qui organise le tournoi et celui qui adoube ses fils et neveux pour les y faire participer. Par la même occasion, cela permet de dissimuler la contrefaçon puisque le nom de Perceforest était connu des lecteurs, au contraire de celui de Peleon.

¹⁷ Voir la description des éditions chez Brian Woldge (*Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, 1975, p. 88-89) ; Robert Brun (*Le Livre français illustré à la Renaissance*, Paris, Picard, 1969, p. 269) ; Jacques-Charles Brunet (*Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, 1863, t. IV, col. 486-487) ; Gilles Roussineau (*op. cit.*, quatrième partie, t. I, p. xxx-xxiv), qui mentionne : « Un magnifique exemplaire de l'édition de 1528 en 6 volumes *in-folio*, décoré de 5 grandes miniatures, de capitales et de cadres peints en or et en couleurs, a été tiré sur vélin pour François I^{er} ».

¹⁸ Voir la synthèse de Gilles Roussineau dans *Perceforest*, Quatrième partie, t. 1, *op. cit.*, p. ix-xiv.

¹⁹ Voir le stemma proposé par Gilles Roussineau (*idem*, p. xx). Selon lui : « Devant les difficultés que soulève la tradition manuscrite, on est tenté de se demander si, à l'époque de Philippe le Bon, un exemplaire ancien de *Perceforest* n'a pas été découvert. Un écrivain de la cour de Bourgogne se serait alors emparé du texte et, conformément aux habitudes littéraires de son temps et de son milieu, il aurait entrepris une nouvelle rédaction du roman. L'hypothèse, certes, est risquée et dépasse les limites de la prudence, mais elle n'est pas dénuée de

découlerait de la tradition représentée par deux manuscrits²⁰ apparentés, dont la rédaction commune tend à abrégé (rédaction courte)²¹. Bien que le *Perceforest* imprimé soit plus proche de l'un de ces deux manuscrits – le A –, il reste difficile de déterminer sa source, certainement perdue et commune au manuscrit A. À défaut, on peut au moins affirmer que la version imprimée ne repose pas sur la tradition manuscrite parallèle (rédaction longue)²².

L'auteur de ce travail demeure inconnu. Sergio Cappello relève des similitudes avec les remaniements de Gilles Corrozet dans des collaborations avec Denis Janot²³. Mais l'auteur-éditeur avait l'habitude de signer ses œuvres ou d'y faire figurer sa devise, ce qu'on ne trouve pas dans le *Chevalier Doré*. On peut en conclure que le remanieur de notre texte devait être un employé de l'imprimerie de Denis Janot. Son travail s'inscrit dans le même type de collaboration que Corrozet et Janot. Pour son édition *princeps*, Denis Janot a dû avoir recours à la version imprimée du *Perceforest* plutôt qu'à une version manuscrite, plus difficile d'accès. Notons d'ailleurs qu'il a collaboré à plusieurs reprises avec Philippe Le Noir, son cousin²⁴, l'un des éditeurs associés à certains exemplaires de la seconde édition du *Perceforest* par Gilles de Gourmont. Comparons à présent trois versions du *Perceforest* dans l'édition moderne de Gilles Roussineau, celle de Gilles de Gourmond (1531-1532) et celle du *Chevalier Doré* de Denis Janot :

fondement. Elle permettrait de justifier un ensemble de faits qui semblent concorder. Elle nous mettrait en mesure d'envisager une rédaction intermédiaire, réfection d'un modèle ancien, de laquelle seraient issues une version courte qui abrège et une version longue qui développe. » (*idem*, p. xix-xx).

²⁰ Il s'agit des manuscrits A et B, exécutés pour des grands bibliophiles de l'époque, l'un pour Louis de Bruges, chambellan de Philippe le Bon, et l'autre pour Jacques d'Armagnac. Pour une description des manuscrits A et B, voir Gilles Roussineau, *Perceforest*, Quatrième partie, t. 1, *op. cit.*, p. xxi-p. xxvii.

²¹ « L'imprimé de 1528 (E) est apparenté au groupe AB, mais il suit vraisemblablement une source plus proche de A que de B » (voir Gilles Roussineau, *idem*, p. xx, note 20).

²² Elle est représentée par la copie de David Aubert pour Philippe le Bon (manuscrit C, certainement postérieur à A et B), s'appuyant peut-être elle-même sur une copie antérieure qui aurait pour caractéristique d'allonger le texte. Pour une description du manuscrit C, voir Gilles Roussineau, *Perceforest*, Quatrième partie, t. 1, *op. cit.*, p. xxvii-p. xxxi.

²³ Notamment les réécritures par Gilles Corrozet de *Richard sans peur* et de la *Plaisante et agréable histoire d'Apolonius prince de Thir* qui sont publiées au début de la carrière de Denis Janot. Notons que la collaboration des deux imprimeurs-libraires se maintient dans les années 1539-1540 qui précèdent de peu la publication du *Chevalier Doré*, avec les *Blasons domestiques* et l'*Hecatographie* (voir Sergio Cappello, *op. cit.*, p. 543).

²⁴ Leurs mères sont les deux filles de l'imprimeur-libraire Jean Trepperel (voir l'article déjà cité de Graham Runnalls sur les liens familiaux entre les membres de la « galaxie Trepperel » (*La vie, la mort et les livres de l'imprimeur-libraire parisien Jean Janot d'après son inventaire après décès (17 février 1522 n.s.)*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 78, fasc. 3-4, 2000, p. 798-801). On retrouve l'association de leurs deux noms dans des éditions comme : *Mabrian* (s.d.), *Recueil des histoires troyennes* (1532), ou *Les Quatre filz Aymon* (s.d.).

Édition Roussineau	Édition Gilles de Gourmond	<i>Chevalier Doré</i>
<p>Quant Betidés entendy le chevalier, il en fut moult iré. Sy brocha son cheval et s'en vint encontre luy de toute sa force et luy va asseoir la roideur de la lance ou comble de l'escu si radement qu'il convint le cheval arrester. Et le Chevalier Doré le fery sur l'escu si roid qu'il l'emporta hors de la selle estendu emmy la praerie.</p> <p>Quant le Chevalier Doré veyt que le Blanc Chevalier estoit a terre, il prist son cheval, qui estoit esgaré, et luy remena et dist : « Sire chevalier, montez, sy aidiez vostre partie. » Quant Betidés l'oÿt, il ne luy daigna respondre, tant estoit iré. Et le Chevalier Doré le laissa atant et se refery ou tournoy, faisant merveilles selon son eaige (II, 2, p. 401).</p>	<p>Quant Bethides entendit le chevalier il en fut moult lyé, si brocha son cheval et s'en vint encontre luy de sa force et luy va asseoir la rondeur de la lance au comble de l'escu si roidement qu'il convint le Chevalier arrester. Et le chevalier Doré le ferit sur l'escu si royde qu'il l'emporta hors de la selle estendu enemy la prayrie.</p> <p>Quant le chevalier Doré veit que le blanc chevalier estoit a terre il print son cheval qui estoit esgaré et dist. Sire chevalier montez si aydez vostre partie. Quant Bethides l'ouyt il ne luy daigna respondre tant estoit ire, et le chevalier doré le laissa atant se ferit au tournoy faisant merveilles d'armes selon son aage (f. cxlix v°).</p>	<p>Quand Bethides entendit le chevalier Doré il en fut moult joyeux, si picqua son cheval des esperons, et s'en vint encontre luy de sa force, et luy va asseoir la rondeur de la lance tout droict au comble de l'escu si roidement qu'il convint le cheval arrester, et le chevalier Doré le frappa si rudement qu'il le bouta hors de la selle de son cheval estendu emmy la prairie : quand le chevalier Doré veit qu'il estoit à terre, il print son cheval qui estoit esgaré, et luy dist : Sire chevalier montez, si acheverons nostre entreprinse : Quand Bethides l'entendit ainsi parler, il ne luy daigna respondre, tant estoit yré et courroucé, adonc le chevalier Doré le laissa et s'en alla par le tournoy faisant merveilles d'armes selon son aage [...] (f. A iiiii r° - v°).</p>

Si l'on suppose que les variantes relevées entre l'édition Roussineau et le *Perceforest* imprimé ne sont pas imputables à une source manuscrite divergente, cette mise en parallèle des versions d'un extrait du *Chevalier Doré* suffit à montrer que le remaniement se fonde sur la version imprimée du *Perceforest*, elle-même très proche, on l'a dit, du texte de l'édition Roussineau. Lorsque le texte original est conservé – car il peut être aussi largement modifié comme on le verra dans l'étude de la mise en texte –, l'édition Denis Janot reprend les infimes modifications du *Perceforest* imprimé (mises en gras) : les erreurs de copie sur « iré » qui devient « lyé » / « joyeux » ou sur « roideur » qui devient « rondeur », la suppression d'un détail « et luy remena », ou l'ajout d'un complément du nom à « merveilles » qui devient « merveilles d'armes ». Par ailleurs, cette comparaison permet de souligner le caractère superficiel des variantes, nous y reviendrons plus en détails. Celles-ci semblent correspondre la plupart du temps à de simples corrections sur épreuves, ce qui soutient la thèse d'un employé de Denis Janot dans le rôle du remanieur²⁵. Pour finir cette démonstration d'une parenté directe avec la version imprimée du *Perceforest*, il faut rappeler que le *Chevalier Doré* supprime, comme sa source, l'insertion du lai piteux chanté par Néronès à la fin de l'épisode. Le texte reprend également mot pour mot la synthèse suivante : « Et Cueur d'acier

²⁵ Nous rejoignons Gilles Polizzi sur ce point : « Il s'agit donc d'un travail superficiel d'actualisation éditoriale plutôt que d'une réécriture qui introduirait fatalement des variantes plus importantes. » (*op. cit.*, p. 171).

print sa harpe, puis commença son lay qui signifioit en substance toutes les adventures d'elle, et du chevalier Doré. » (f. N vi v^o)²⁶.

Le Chevalier Doré, entre héritage idyllique et récit sentimental

L'épisode isolé des amours entre Nestor – le chevalier Doré – et la belle Néronès comporte certaines caractéristiques des récits idylliques²⁷ qui n'échapperont pas aux spécialistes. Sergio Cappello définit ainsi le romanesque idyllique médiéval dans son acception large :

[Des] histoires d'amour contrarié au dénouement heureux, où deux jeunes amoureux sont séparés, en général par leurs parents afin d'éviter une mésalliance, pour se retrouver et se marier après une quête et de nombreuses péripéties et mises à l'épreuve de leur amour et de leur loyauté. Le dénouement de leur quête assure le triomphe de l'amour réciproque, sincère et loyal, dont la puissance réussit à la fin à vaincre tous les obstacles ainsi que les caprices de la Fortune²⁸.

Dans son étude consacrée à *Galeran de Bretagne* et à *L'Escoufle*²⁹, Marion Vuagnoux-Uhlig parcourt les contours de la « mouvance idyllique » à travers des aspects plus précis, tels que la structure bipartite des récits, les enfances amoureuses, le motif de la mésalliance, l'équilibre entre masculin et féminin ou encore la promotion de l'héroïne féminine qu'elle soit mère ou amante. Même si ces caractéristiques n'apparaissent pas au complet dans le *Chevalier Doré*, on y retrouve l'histoire d'un amour réciproque entravé, faisant l'objet d'une quête et d'aventures diverses avant un dénouement heureux : les retrouvailles entre Nestor et Néronès³⁰. Certains motifs, pouvant certes renvoyer au roman courtois ou à d'autres œuvres antérieures, rappellent encore, dans le contexte qui les emploie, le romanesque idyllique : par exemple le verger, la fausse mort, l'anneau, le déguisement des amants ou la mère comme conseillère du couple. La promotion de l'héroïne féminine est également en bonne place : de manière générale, les personnages féminins sont valorisés et font preuve d'une finesse et

²⁶ Voir le *Perceforest* imprimé, éd. Denis de Gourmont, f. cxiiii r^o et éd. Roussineau, III, 2, p. 351-362 pour la transcription du lai piteux.

²⁷ La critique reconnaît aujourd'hui que le romanesque idyllique médiéval s'illustre à travers un corpus plus large que celui défini par Myrrha Lot-Borodine au début du XX^e siècle (*Le Roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1913). Certes on le trouve dès les récits en vers tels que *Floire et Blanchefleur*, *Guillaume de Palerne*, *Aucassin et Nicolette*, *Galeran de Bretagne* ou *L'Escoufle*, mais aussi jusqu'au XV^e siècle, dans des œuvres plus tardives comme *Pierre de Provence*, *Paris et Vienne*, *Ponthus et Sidoine* et dans des textes qui présentent, de manière ponctuelle, un scénario idyllique (voir Michelle Szkilnik, « Idylle et récits idylliques à la fin du Moyen Âge », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 20, 2010, p. 9-16).

²⁸ Sergio Cappello, « Réception et réécritures du roman idyllique au XVI^e siècle », in Jean-Jacques Vincensini, Claudio Galderisi (dir.), *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 182.

²⁹ Marion Vuagnoux-Uhlig, *Le couple en herbe. Galeran de Bretagne et L'Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009.

³⁰ Notons que le mariage des amants intervient beaucoup plus tard dans le *Perceforest* (chapitre I du quatrième livre, en même temps que ceux de Lyonnell et Blanche, et de Gadiffer et Flamme), il reste donc en attente à la fin du *Chevalier doré*, ce qui peut constituer une faiblesse narrative pour le récit en tant qu'œuvre autonome.

d'une subtilité³¹ dont les hommes sont privés. Néronès devine à deux reprises l'identité cachée de son amant lorsque celui-ci reste obstinément aveugle devant la sienne, une dame de la cour révèle au roi que Cœur d'Acier n'est autre que sa fille, et la Reine-Fée comprend que l'écuyer de son fils Nestor est une femme.

Parallèlement aux romans idylliques qui présentent une influence du roman grec³², des récits ovidiens se développent (*Pyrame et Thisbé*, *Narcisse et Dané*, *Philomène*), dans lesquels l'amour est synonyme d'échec, de souffrance et de mort³³. Ces textes et la vision pessimiste de l'amour qu'ils véhiculent sont en partie à l'origine des récits sentimentaux qui fleuriront d'abord en Italie et en Espagne, puis en France à partir des années 1520, à travers des traductions puis des créations inédites. Ils présentent une conception amoureuse fondée sur la souffrance, l'abandon ou la trahison, qui se prête plus facilement à l'analyse des sentiments, ce qui garantira leur succès à cette époque. On peut par conséquent parler d'un certain déclin du roman idyllique à la Renaissance³⁴, ses principaux représentants n'étant pas passés à l'imprimé³⁵, hormis *Guillaume de Palerne* et, dans une moindre mesure, *Floire et Blanchefleur*, dont deux traductions françaises des versions italienne et espagnole sont publiées³⁶. Dans le *Chevalier Doré*, les traces d'un romanesque idyllique médiéval servent les intérêts du récit sentimental en plein développement. Le texte intéresse les éditeurs parce qu'il s'inscrit dans la vogue des histoires amoureuses italiennes et espagnoles, même si sa

³¹ « Elle [une dame de la cour] qui estoit assez subtile en tel cas, comme celle qui avoit beaucoup veu, respondit au Roy, et dist : Cher Sire je vous certifie que cestuy Cœur d'Acier qui vous a rapporté ces nouvelles, et qui vous a servy si bien et doucement ceste nuit, est Neronnes vostre fille qu'ainsi s'est descongneue pour le chevalier Doré trouver [...] » (d'après l'édition de Denis Janot, *op. cit.*, f. J viii r^o).

³² Voir par exemple l'étude d'Antonio Pioletti sur la présence du modèle narratif du roman grec dans *Floire et Blanchefleur* : *La Fatica d'amore. Sulla ricezione del Floire et Blancheflor*, Messina, Rubbettino (Medioevo romanzo e orientale, Studi ; 1), 1992, p. 1-42, p. 113-141.

³³ Sergio Cappello note que le motif de la fausse mort marque souvent le tournant vers une vision positive ou négative, grecque ou ovidienne de l'amour : « À partir de la fausse mort, le récit bifurque : vers l'issue tragique de la mort [par exemple dans *Pyrame et Thisbé* à travers le suicide des deux amoureux], en suivant le modèle ovidien, ou, moyennant la révélation de la tromperie, vers la quête et le dénouement heureux, comme dans le roman grec [par exemple dans *Floire et Blanchefleur*] » (*op. cit.*, p. 183). Ce motif est également illustré, on l'a dit, dans le *Chevalier Doré*.

³⁴ Sergio Cappello conclut ses recherches sur l'évolution du roman idyllique à la Renaissance en montrant que devant le déclin apparent des récits idylliques, on assiste cependant à un retour en force de son prototype initial antique, le roman grec, promu par Jacques Amyot dans son *Histoire Æthiopique d'Héliodore* comme modèle pour les romanciers et théoriciens, à travers son héros chaste et exemplaire, compatible avec la morale chrétienne, qui propose un compromis entre « les extrêmes de l'*eros* passionnel et du renoncement ascétique » (*op. cit.*, p. 189-191).

³⁵ Ce qui peut s'expliquer par l'absence de mises en prose et le faible nombre de copies manuscrites de ces textes. On retrouve cependant encore le romanesque idyllique dans les romans d'aventures médiévaux qui sont édités à la Renaissance tels que *Pierre de Provence*, *Paris et Vienne*, *Ponthus et Sidoine*.

³⁶ *Le Philocope de Messire Jehan Boccace Florentin, contenant l'histoire de Fleury et Blancheur, divisé en sept livres traduictz d'italien en francoys par Adrian Sevin Gentilhomme de la maison de Monsieur de Gié*, Denis Janot, 1542 ; *L'histoire amoureuse de Flores et Blanchefleur s'amyé, Avec la complainte que fait un Amant, contre Amour et sa Dame. Le tout mis d'Espagnol en François, Par maitre Jaques Vincent, Aumonier de monsieur le Conte d'Anguien*, Paris, Michel Fezandat, 1554.

représentation de l'amour est positive. Comme l'explique Sergio Cappello : « la matière idyllique se situe, tout au moins à ce moment de l'évolution littéraire, à l'intersection de deux ensembles génériques distincts, les histoires d'amour renaissantes et les romans chevaleresques traditionnels [...] »³⁷. À la faveur d'une influence réciproque entre récits idylliques et ovidiens, une autre perspective serait de les considérer comme faisant partie d'un même corpus³⁸. Certains aspects du roman idyllique médiéval survivraient donc à travers le récit sentimental en construction à la Renaissance. Dans tous les cas, le déclin du romanesque idyllique à cette époque n'est qu'apparent. Comme pour le roman de chevalerie, le passage du manuscrit à l'imprimé correspond à une période de mutations profondes des matières et des formes littéraires. Ces transformations participent d'un mouvement de continuité, qui explore de nouvelles voies, permettant aux genres de se construire et peu à peu, de se définir.

L'édition *princeps* de Denis Janot : un bricolage littéraire au service d'une nouvelle identité générique

La production éditoriale de Denis Janot

L'édition *princeps* du *Chevalier Doré* voit le jour au sein de ce que nous avons appelé, à la suite de Brigitte Moreau, la « galaxie Trepperel », et plus précisément dans l'atelier de Denis Janot³⁹, fils de Jean Janot et petit-fils de Jean Trepperel. L'imprimeur-libraire publie ce texte vers la fin de sa carrière, après avoir exploité de nouvelles voies éditoriales. Au moment où il entre en activité en 1529⁴⁰, Denis Janot baigne dans une longue tradition familiale d'éditions chevaleresques. Comme ses prédécesseurs, il va consacrer une grande partie de sa production éditoriale à cette catégorie de textes : principalement à travers des réimpressions non datées de la « galaxie Trepperel » qui conservent une présentation

³⁷ *Op. cit.*, p. 187.

³⁸ Marion Vuagnoux-Uhlig a montré l'importance de leur influence sur les récits idylliques : « Quant aux adaptations françaises d'Ovide et à la légende de *Tristan*, elles interviennent de façon décisive dans la composition de *Galeran de Bretagne* et de *L'Escoufle* en offrant des modèles inédits d'activité féminine qui influencent le traitement de la matière idyllique. Dans nos romans, les figures de mères et d'héroïnes héritées de ces histoires tragiques permettent en effet d'éviter le dénouement conventionnel de *Floire et Blancheflor* ; leur présence annule le conflit entre père et fils et la réaffirmation des polarités au sein du couple, au profit de l'entente des générations et de l'équilibre entre les sexes. *Piramus*, le *Lai de Narcisse* et *Tristan* fonctionnent ainsi à titre de contreparties du *Conte* dans l'élaboration de nos narrations. Dès lors, les deux *ovidiana* français – la légende celtique dans une moindre mesure – s'affirment comme des récits idylliques en dépit de leur dénouement tragique. *Galeran de Bretagne* et *L'Escoufle*, mais aussi d'autres productions idylliques de la même période comme *Aucassin et Nicolette* ou *Floris et Lyriopé*, sont les représentants de cette tradition isolée, marquée par la place singulière que les témoins procurent aux figures féminines » (*op. cit.*, p. 425-426).

³⁹ Sur l'imprimeur-libraire et sa production, voir Stephen Rawles, *Denis Janot, Parisian Printer and Bookseller (1529-1544) : A Bibliographical Study, Doctoral Dissertation*, University of Warwick, 1976.

⁴⁰ Il poursuivra son activité jusqu'à sa mort en 1544.

traditionnelle (le format in-4 et les caractères gothiques). Il s'associe pour cela le plus souvent à Alain Lotrian mais également à d'autres collaborateurs, ou propose des éditions à son nom⁴¹. Il collabore aussi fréquemment avec Gilles Corrozet qui, comme on l'a vu, prend en charge les travaux de remaniement ou de mise en prose⁴². Denis Janot se montre donc soucieux d'offrir de la nouveauté à ses lecteurs.

Sergio Cappello⁴³ note un changement intéressant dans la production et dans les pratiques éditoriales de l'imprimeur-libraire à partir des années 1535. Sous l'influence d'autres éditeurs humanistes, il introduit une nouvelle présentation typographique et matérielle du livre, notamment marquée par les caractères romains⁴⁴. Il commence également à proposer des rééditions ou des nouveautés à partir des histoires amoureuses traduites de l'italien ou de l'espagnol qui donnent naissance aux récits sentimentaux français. Sa production se tourne donc peu à peu vers la culture renaissante au détriment des romans de chevalerie médiévaux. Il finira par abandonner définitivement ces textes, à l'exception d'*Amadis*⁴⁵, qui constitue un renouvellement du genre chevaleresque, dont il publie les cinq premiers livres en association avec Jean Longis et Jean Sertenas de 1540 à 1544. Les publications qui précèdent et suivent de près celles du *Chevalier Doré* sont significatives : *La Deplourable fin de Flamette* (1536), *Le Livre d'amours de Pamphile et Galathée*, *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amour* (1538) et *Le Songe* (1540 et 1541) d'Hélisenne de Crenne (1538), *La Complaincte de Flamette* de Boccace (1541), *Les Treize demandes d'amour* (1541, il s'agit d'un extrait du *Filocolo* de Boccace), *La Punition de l'amour contempné* de Jeanne Flore (1541), *L'Amant mal traicté de s'amie* de Diego de San Pedro (1541), *Les Quatre premiers livres des Eneydes* d'Hélisenne de Crenne (1541) et *Le Philocope* de Bocacce (1542). On comprend donc mieux les raisons qui ont poussé Denis

⁴¹ Nous reprenons la synthèse (non exhaustive) proposée par Sergio Cappello (*op. cit.*, p. 540, note 26) d'après les travaux de Stephen Rawles : éditions partagées avec Alain Lotrian : *Artus de Bretagne*, *Les Quatre filz Aymon*, *Doolin de Mayence*, *Galien Rethore*, *Méline*, *Milles et Amys*, *Morgant le Geant*, *Ogier* ; éditions au seul nom de Denis Janot : *Le Chevalier Bayard*, *Mabrian*, *Meliadus de Leonnoys*, *Tristan* ; éditions en association avec d'autres noms : *Les Quatre filz Aymon*, *Mabrian*, *Recueil des histoires troyennes*, avec Philippe Le Noir, *Robert le Diable* avec Julien Hubert. Notons aussi qu'il propose, avec Alain Lotrian, l'édition *princeps* de *Richard sans peur* (s. d.), mis en prose par Gilles Corrozet.

⁴² Voir note 21.

⁴³ *Op. cit.*, p. 541-542. Nous reprenons sa liste de récits sentimentaux publiés par Denis Janot.

⁴⁴ Rappelons que les caractères romains sont d'abord réservés aux ouvrages en latin des débuts de l'imprimerie jusqu'à la fin des années 1520. À partir des années 1530, ils envahissent progressivement les imprimés de littérature vernaculaire, permettant un transfert de prestige des éditions latines aux éditions en français.

⁴⁵ Notons également le cas de son édition de *Méliadus* en 1535, qui pourrait constituer, selon Sergio Cappello, une première tentative de renouvellement du genre chevaleresque avant *Amadis* : « Même s'il ne fait que reprendre une édition lyonnaise, on saisit le côté expérimental dans le curieux petit format in-12° allongé, tout à fait insolite pour un roman chevaleresque, qui reste un cas unique dans sa production et qui caractérisait, par contre, les éditions humanistes de Simon de Colines à Paris et celles lyonnaises de François Juste (*op. cit.*, p. 542).

Janot à proposer à ses lecteurs, amateurs de récits sentimentaux, son édition du *Chevalier Doré* : un texte nouveau et encore inconnu, du moins sous sa forme autonome, qui pouvait facilement se rattacher à une littérature sentimentale plutôt que chevaleresque. On verra que la mise en texte et la mise en livre de ce récit ne contredisent pas le contexte éditorial et littéraire de sa publication.

Macro-structure

C'est assurément le thème de la quête, décliné sur plusieurs niveaux, qui structure l'épisode entier du *Chevalier Doré*. Cette quête est à la fois quête de soi (de son nom, de sa valeur chevaleresque, de sa liberté) et quête de l'autre (quête amoureuse). Avant de devenir Nestor à la fin du récit, notre héros passe d'une identité à l'autre en fonction de sa quête identitaire, chevaleresque et amoureuse. Il est d'abord un jeune écuyer cherchant chevalerie, puis, alors qu'il s'est illustré par sa prouesse guerrière, il devient le Chevalier Doré. Après avoir vaincu Fergus, ravisseur de Néronès, il incarne un chevalier vagabond dépouillé de ses armes et vêtu d'une peau de mouton. Recueilli par le seigneur Pernehan, il prend l'identité d'un écuyer nommé Tarquin. Il passe ensuite chevalier au service de Pernehan, avant de reprendre ses armes dorées, prêt à affronter le Chevalier Blanc dans un ultime combat. Son identité finit alors par être révélée : il est Nestor, fils du roi d'Écosse et de la Reine-Fée. La quête de soi implique ainsi, pour le Chevalier Doré comme pour de nombreux héros arthuriens, une quête de sa valeur chevaleresque qui consacre la révélation de son identité. Elle est marquée par plusieurs épreuves⁴⁶ mais s'appuie surtout sur les deux combats, initial et ultime, contre le Chevalier Blanc. La quête de l'être aimé, quant à elle, est indissociable de la quête identitaire et chevaleresque qui permet l'accomplissement du héros du récit initiatique. Elle vient donc s'y greffer naturellement.

Parallèlement, Néronès emprunte elle aussi différentes identités, d'abord pour fuir son ravisseur Fergus (quête de liberté), ensuite pour retrouver l'être aimé (quête amoureuse). Elle est d'abord princesse de l'Étrange Marche au début du récit, puis feint d'être morte pour échapper au roi Fergus. Après s'être enfuie, elle devient Cœur d'Acier, jeune berger recueilli par une vieille femme. Elle se fait ensuite passer pour un messenger de Néronès auprès de son père afin de le rassurer. Puis elle devient par hasard l'écuyer de Tarquin, qui reprendra bientôt lui-même son identité de Chevalier Doré, à la grande joie de sa bien-aimée qui ne l'avait pas

⁴⁶ Outre les deux combats initiaux contre le Chevalier Blanc, les principales épreuves qui consacrent le héros comme chevalier sont le duel contre le roi Fergus de Norvège, le combat avec la Bête Glatissant, la joute remportée contre Lyonnell et Gadiffer et le duel contre Brancq.

reconnu immédiatement. Pour finir, elle retrouve son identité de Néronès, princesse de l'Étrange Marche, grâce à l'intervention de la Reine-Fée, la mère de Nestor. Si l'on simplifie les deux parcours du couple d'amants, on remarque une structure en miroir qui peut se résumer à quatre étapes principales : l'identité de départ, la perte de l'identité et la chute du héros vers une condition misérable, la renaissance à la vie chevaleresque à travers la fonction d'écuyer, le retour à l'identité de départ (parachevée pour le cas du Chevalier Doré dont l'identité initiale était incomplète). On retrouve ainsi l'une des caractéristiques du récit idyllique déjà relevée précédemment : la quête symétrique des amants qui leur permet de faire triompher leurs amours et de retrouver leur identité glorieuse. Le *Chevalier Doré* obéit donc à un schéma narratif similaire à ceux des autres récits sentimentaux proposés par Denis Janot.

Un autre thème qui permet de structurer le récit est celui du songe prophétique. En effet, il est souvent le déclencheur de l'action ou de la quête. On relèvera, dans l'ordre : le songe de Fergus, roi de Norvège, qui le pousse à enlever Néronès ; puis celui de Nestor qui lui révèle le sort de sa bien-aimée et relance la quête amoureuse ; celui de Néronès qui lui révèle l'identité du jeune homme misérable à qui elle a donné l'hospitalité, relançant la quête amoureuse de son côté ; celui de Nestor, à nouveau, qui l'encourage à retrouver le Chevalier Blanc et à sauver son honneur avant de retrouver Néronès (il permet donc de relancer la quête chevaleresque). Ces rêves couvrent les trois catégories de songes vrais de la typologie macrobienne déjà évoquée concernant le *Florimont*⁴⁷. Enfin, dans une moindre mesure, on peut relever les trois songes fictifs⁴⁸ imaginés par la princesse pour révéler à Nestor sa véritable identité. Cependant, cette stratégie ne fonctionne pas puisqu'il faut l'intervention de la Reine-Fée pour que le Chevalier Doré comprenne enfin qui est réellement Cœur d'Acier. Ces rêves fictifs permettent tout de même de confirmer le rôle déterminant du songe dans le récit. La référence aux catégories établies par Macrobe, qui cautionne la vérité du songe et son pouvoir de révéler des mystères inaccessibles à la raison, renforce la légitimité et le bien-fondé du texte.

Pour finir, notons que l'étude de la micro-structure, que nous développons dans le point suivant, montre la présence sous-jacente de la macro-structure que nous avons détaillée.

⁴⁷ Voir précédemment, « *Florimont*, un roman antique à la mode renaissante », p. 182-183. Le songe de Fergus appartient à la catégorie de la *visio* qui prédit de manière littérale un événement à venir. Celui de Nestor se rattache à la catégorie du *somnium* puisqu'il constitue un songe allégorique. Celui de Néronès, bien qu'il ne représente pas le futur, relève à nouveau de la *visio*, dans le sens où il révèle de manière littérale l'identité du jeune homme misérable. Il est d'ailleurs le seul à être nommé « vision » dans le texte (éd. Denis Janot, f. J ii v°), alors que les autres sont tous appelés « songes ». Enfin, le second songe de Nestor représente la catégorie de l'*oraculum*, à travers l'intervention d'un « preudhomme » venu lui porter conseil.

⁴⁸ Ils relèvent des catégories de l'*oraculum* et de la *visio*, le terme est d'ailleurs repris par Cœur d'Acier dans son récit (« [...] mais il me semble que telles visions ne viennent point sans raison. », f. M viii r°).

D'une part, les rubriques font état des différentes identités des protagonistes, on y trouvera donc les dénominations suivantes : « Chevalier Doré », « Néronès », « pucelle », « Cœur d'Acier », « Tarquin ». D'autre part, le premier songe du Chevalier Doré, celui de Fergus et les songes fictifs de Cœur d'Acier sont également illustrés dans le système de repérage textuel (rubriques des chapitres XXVI, XVI, XLIV). Ces deux remarques confortent nos hypothèses de lecture macro-structurale, le découpage interne de l'œuvre s'y conformant.

Micro-structure

L'épisode du *Chevalier Doré* qui occupait une douzaine de chapitres dans le *Perceforest* en compte 48 dans sa version autonome imprimée. En comparaison de sa source, il va sans dire qu'il propose au lecteur des chapitres très courts, ce qui ne contrarie pas les habitudes des lecteurs de ce milieu de siècle⁴⁹. On est frappé par l'hétérogénéité du découpage et par les procédés utilisés pour le justifier. Notons, avant de commencer l'analyse, que le remanieur ne s'appuie pas sur la structure interne des chapitres du *Perceforest* imprimé, autrement dit les paragraphes de sa source, mais propose un découpage original.

Des chapitres extraordinairement brefs sont consacrés à des péripéties secondaires, comme dans ces deux exemples représentant plus ou moins une page de texte chacun :

Rubrique	Contenu du chapitre
Comme la pucelle donna le bon soir au chevalier Doré après que ilz eurent devisé ensemble, & se retira en sa chambre (chap. VIII, f. Ciiii r ^o). Longueur : un peu plus d'une page.	Une demoiselle renseigne le Chevalier Doré sur l'identité de la jeune fille qui l'a recueilli et soigné (Néronès, fille du roi de l'Étrange marche) et sur ses prétendants.
De la demoyelle qui fut envoyée de par la pucelle au chevalier Doré pour luy faire entendre de ses nouvelles (chap. XV, f. D vi r ^o). Longueur : moins d'une page.	Néronès demande à une messagère de prévenir le Chevalier Doré que le roi de Norvège veut l'épouser afin qu'il vienne l'affronter.

On pourrait raisonnablement penser qu'il s'agit ici de mettre en évidence la thématique amoureuse en isolant, par le système de repérage textuel, des scènes typiques des histoires d'amour. Pour autant, le remanieur n'œuvre pas toujours dans ce sens puisqu'on relèvera aussi des chapitres plus longs contenant des scènes amoureuses qui n'auront pas eu le mérite d'être isolées. Par ailleurs, on trouve des chapitres pour lesquels le travail de découpage n'a pas été aussi méticuleux, comme le XXXII qui couvre environ neuf pages et demi (« De la pucelle qui sortit de la sepulture ou l'on l'avoit mise pour morte, et de plusieurs adventures qui luy advinrent », f. H vii r^o). En comparant l'édition et sa source, le *Perceforest*

⁴⁹ Comme le rappelle Jane Taylor : « Notre copiste-éditeur a remodelé son texte en multipliant les chapitres et les rubriques, stratégie de simplification et de signalisation qui institue d'emblée une lisibilité nouvelle correspondant, semble-t-il, aux goûts d'une génération de lecteurs formée par l'imprimerie [...] » (*op. cit.*, p. 365).

imprimé, on remarque que la rubrique initiale est conservée⁵⁰, même si le chapitre d'origine se trouve ensuite raccourci et morcelé par de nouvelles rubriques. Les chapitres très longs du *Chevalier Doré* sont donc la conséquence d'une certaine fidélité au système de repérage textuel de la source.

Mais le choix d'un découpage très serré a aussi des conséquences sur la lecture : cela donne l'impression d'un récit haché, interrompu à des moments inopportuns. En effet, la coupe intervient parfois au milieu du discours d'un personnage ou après un signe de ponctuation :

Fin du chapitre précédent	Rubrique	Début du chapitre
En vérité, dist le Roy, beaulx seigneurs il m'est mescheu, dont je suis dolent, mais c'est sus le tard, et me puis comparer à celluy qui ferme l'estable quand on luy a emblé son cheval (f. E v v°).	Comme le roy Fergus commanda de preparer la sepulture pour ensevelir la pucelle Nerones, pensant qu'elle fust trespassee (chap. XXII, f. E v v°).	Si vous prie que le plus tost que vous pourrez, vous faciez faire un sercueil le plus noble et le plus riche que l'on pourra [...] (f. E vi r°).
[...] alors il se trouva en une tresbelle prairie ou il meist pied à terre, et osta le frain à son cheval et le laissa paistre, puis prit tous ses habillementz, et les porta soubz ung vieil chesne qui la estoit puis se coucha au plus près de l'estoc qui estoit gros à merveille : »	Le songe du chevalier Doré estant couché soubz ung gros chesne (chap. XXVI, f. F vi, r°).	Et quand vint environ une heure avant le jour, il entra en ung merveilleux songe [...] (f. F vi v°).

Ce sentiment provient également de l'élimination des césures narratives qui marquaient l'entrelacement de la composition⁵¹. Cette innovation va certes dans le sens de la modernisation du texte et de son support, mais dans le cas de ce découpage singulier, elle contribue à un effet d'âpreté et de rugosité du récit, marqué par l'absence de toute transition. On observe là encore les conséquences du montage, découpage et collage de ce texte qui prétend à l'autonomie littéraire mais ne parvient pas à duper totalement le lecteur. Le contenu des rubriques elles-mêmes en souffre puisqu'il apparaît la plupart du temps incohérent ou incomplet. À plusieurs reprises, les rubriques évoquent un événement contenu dans le chapitre précédent ou se focalisent uniquement sur la première péripétie du chapitre, passant les autres sous silence. Est-ce de la simple négligence ou ce procédé relève-t-il d'une lecture personnelle du remanieur qui tente d'isoler certains épisodes en particulier ou considère que

⁵⁰ « Comment la pucelle Nerones yssit de la sepulture ou l'en avoit mise pour morte, comment elle servit en guise d'escuyer le chevalier doré son amy, et de plusieurs autres adventures qui luy advinrent », f. xciv r°.

⁵¹ Le *Perceforest* imprimé donne par exemple, à la fin d'un chapitre : « Atant se taist l'hystoire du roy Fergus de Norwegue, et de la pucelle Nerones pour racompter comment le chevalier doré par la Damoiselle messagiere ouyt nouvelles de Nerones de l'estrange marche », puis le chapitre suivant commence par : « La vraye et ancienne histoire racompte que quandt le chevalier doré se fut party du preux Estonné [...] » (f. lxxxviii v°). Dans le *Chevalier Doré*, la césure narrative de la fin du chapitre précédent est éliminée, de même que celle qui introduit le nouveau chapitre : « Quand le chevalier Doré se fut party du preux Estonné [...] » (f. E viii v°).

d'autres ne jouent qu'un rôle secondaire⁵² ? Nous reviendrons sur cette question au moment de l'analyse des thématiques amoureuse et guerrière au sein des rubriques. Quoi qu'il en soit, la tendance n'est plus à l'exhaustivité comme dans les longues rubriques des manuscrits ou des incunables de la fin du XV^e siècle.

D'un point de vue thématique, cette nouvelle rubrication n'apparaît pas comme tributaire de l'esthétique médiévale de la répétition, comme nous l'avions vu pour *Ogier* ou *Lancelot*, avec des thèmes récurrents et dominants. Mais, on l'a dit, l'amour est parfois favorisé, ce qui est confirmé par d'autres exemples :

Rubrique	Contenu du chapitre
Comme la pucelle donna le bon soir au chevalier Doré après que ilz eurent devisé ensemble, et se retira en sa chambre (chap. VIII, f. C iiii r ^o).	Seule la première phrase du chapitre est cohérente avec la rubrique, le reste traite de la conversation d'une demoiselle avec le Chevalier Doré, qui lui révèle l'identité de sa maîtresse.
Comme la pucelle recongneut l'anneau qu'elle avoit donné au chevalier Doré (chap. XXXIII, f. I iiii r ^o).	La rubrique se focalise sur la découverte de l'anneau mais le chapitre traite aussi de l'arrivée de Néronès au temple de Vénus ; de sa rencontre avec le « preudhomme » ; de sa visite à son père.

La rubrique du premier exemple, dont nous avons déjà signalé la brièveté de son chapitre, a clairement une fonction générique. Elle s'avère même trompeuse puisque le lecteur avisé s'attend à voir « deviser » les amants comme dans toute histoire amoureuse digne de ce nom. Or, Néronès se retire après la première phrase et le Chevalier Doré ne devise qu'avec sa demoiselle de compagnie. La formulation de la rubrique (les références à la « pucelle » et à sa « chambre ») éloigne l'hypothèse d'une négligence de la part du remanieur : il y a bien là une volonté délibérée de créer un effet d'attente et de souligner la thématique amoureuse. De même, dans le second exemple, rien ne justifie un découpage du texte à ce moment précis, alors que le chapitre précédent, dont on a dit qu'il était particulièrement long, contient plusieurs péripéties importantes (fuite de Néronès de sa sépulture ; rencontre avec sa protectrice ; épisode de l'alouette ; songe de Néronès ; départ pour retrouver son amant). Mais le remanieur choisit l'épisode de l'anneau pour marquer le découpage et introduire une nouvelle rubrique dont le motif central est particulièrement significatif pour le lecteur adepte des histoires d'amour. Il isole donc cet événement en particulier, d'ailleurs assez court, au détriment des péripéties suivantes (l'arrivée de Néronès au temple de Vénus, sa rencontre avec le « preudhomme » et la visite à son père).

⁵² Les rubriques des chapitres IV et VII par exemple se concentrent sur les péripéties importantes qui font avancer le récit et ne mentionnent pas les événements secondaires (comme les rencontres anodines de personnages durant le voyage du Chevalier Doré ou le récit du héros sur ses aventures à d'autres personnages). À l'inverse, les rubriques des chapitres XX et XXXI se limitent à une seule péripétie alors que d'autres ont une importance capitale dans la progression de l'intrigue (par exemple la fausse-mort de Néronès ou l'épisode de l'alouette qui sont passés sous silence).

De la même manière, les rubriques semblent parfois éviter l'évocation de la thématique guerrière et chevaleresque, alors qu'elle est dominante et omniprésente dans le système de rubrication des éditions de romans de chevalerie :

Rubrique	Contenu du chapitre
Du roy Pelleon qui s'advisa du jounceau aux armes d'or, et commanda à son filz Bethides de scavoir son nom (chap. II, f. A iii r°).	Après un très court passage sur la volonté du roi de connaître l'identité du Chevalier Doré, le chapitre traite principalement du combat entre le Chevalier Doré et Béthidès jusqu'à l'intervention d'un chevalier qui leur conseille, la nuit venue, de reporter le duel.
De Gadisfer qui s'aperçoit du deuil que demenoit Cœur d'acier craignant que le chevalier Doré eust du pire en ce combat (chap. XXXVIII, f. L iii v°).	Après une conversation rapide entre Gadiffer et Cœur d'Acier, le chapitre traite principalement et de manière détaillée de la joute entre Béthidès et le Chevalier Doré.

Lorsque cette thématique apparaît dans les rubriques, c'est pour souligner les étapes fondamentales de la quête identitaire et chevaleresque du Chevalier Doré (le combat initial et final contre le Chevalier Blanc, celui contre la bête glatissante, la joute contre Lyonnell et Gadiffer qui vaudra au Chevalier Doré son surnom de « roi des jouteurs », et les combats contre Fergus et Brancq). Les batailles de moindre importance ou contre des adversaires secondaires ne sont pas mentionnées dans les rubriques.

Notons pour finir l'absence d'une table des rubriques et une utilisation hétérogène du paragraphe à l'intérieur des chapitres. De manière générale, le texte est présenté en un seul bloc, mais lorsque des paragraphes apparaissent, la source n'y est généralement pour rien. C'est le remanieur qui introduit ces « respirations » à partir des critères habituels : changements de personnage, de temps, de lieu, élément perturbateur, dénouement, sans oublier le critère aléatoire ou fondé sur des raisons formelles qui entraînent des conséquences sur la mise en page. Un soin particulier dans la constitution de paragraphes transparaît dans le chapitre II (« Du roy Pelleon qui s'advisa du jounceau aux armes d'or, et commanda à son filz Bethides de scavoir son nom », f. A iii r° - A vi v°). Le texte, qui s'étend sur neuf pages, décrit principalement et avec force détails le combat initial entre le Chevalier Doré et Béthidès. Le remanieur semble s'être soucié ici des lecteurs adeptes d'histoires amoureuses, que les scènes de combat n'intéressaient peut-être pas. Il a donc pris soin de rendre la page plus aérée et plus agréable à lire.

Mise en texte

On l'a dit, la mise en texte du *Chevalier Doré* à partir de sa source, le *Perceforest* imprimé, constitue un travail d'extraction, de découpage et de collage de la part du remanieur. Rappelons que la trame principale du livre II du *Perceforest* repose sur les douze tournois du

Chastel aux Pucelles qui rythment la narration et constituent le fil rouge au sein des multiples aventures entrelacées. Toute la difficulté du remaniement réside donc dans le maintien d'une certaine cohérence narrative malgré la disparition de ce contexte initial. Le remanieur supprime également les aventures d'autres chevaliers⁵³, voire même certaines péripéties du Chevalier Doré lui-même⁵⁴, lorsqu'elles ne concernent pas directement la quête amoureuse. Pour cela, il se fonde sur les césures narratives de sa source, qu'il efface systématiquement, et qui lui permettent de repérer les parties à retirer du texte. Ce procédé entraîne inmanquablement quelques incohérences. Le combat final entre le Chevalier Doré et Béthidès en est un bon exemple : les deux champions s'affrontent pour défendre les intérêts de Panthus et de la Reine. Or, ces derniers ne sont pas mentionnés auparavant dans le texte et on ne sait rien du conflit qui les oppose. Une rubrique introduit cependant ce chapitre et fonctionne comme un raccord, présentant le contexte, qui pallie à un début *in medias res* :

Comme le chevalier Doré arriva au tournoy qui se faisoit devant le chasteau aux pucelles ou il trouva Bethides le quel il recongneut, et estoient la venuz pour soustenir la querelle de la royne à l'encontre de Panthus son frere (chap. XXXVII, f. L ii r°).

De même, après l'enlèvement et la fausse-mort de Néronès, lorsque le récit revient au Chevalier Doré, il est question d'un épisode qui n'a pas été conservé, ce qui crée une incohérence manifeste, aussi bien dans la rubrique qui est d'ailleurs reprise au *Perceforest* imprimé, que dans le début du chapitre :

Comme le chevalier Doré se partit pour aller trouver la pucelle Neronnes sa dame, et par le chemin il trouva la beste glatissant, laquelle il subjuga, et de plusieurs aultres adventures qui luy survindrent. XXIII

Quand le chevalier Doré se fut party du preux Estonné qu'il l'avoit tant bien réconforté, il se mist à chemin moult joyeux de ce qu'il alloit veoir la belle Neronnes [...] (f. E viii v°).

Le lecteur avait quitté le Chevalier Doré lorsque celui-ci promettait à Néronès de la rejoindre après soixante jours. La nouvelle rubrique qui lui est consacrée, après les

⁵³ Nous reprenons la liste qu'en donne Marie-Dominique Leclerc : « [...] disparaissent donc les aventures du jeune Gadiffer d'Écosse, et celles du Chevalier à l'Esprivier. Un peu plus loin ce sont le Chevalier à l'Aigle d'Or, le Blanc Chevalier, le Noir Chevalier, le Chevalier à l'Écu d'Azur, le Chevalier à la Fleur de Lys, le Chevalier à la Blanche Mule, le Chevalier au Noir Lion, le Chevalier au Noir Luppart, le Chevalier aux Trois Papegaux qui seront sacrifiés et cette énumération ne fait pas mention de l'entrelacement avec les péripéties que connaissent Perceforest, Gadiffer et quelques autres... » (« Le Chevalier Doré ou comment déconstruire l'entrelacement de Perceforest », in Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Perceforest : un roman arthurien et sa réception*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2012, p. 376-377.

⁵⁴ Il s'agit des chapitres suivants : XIII « Comment le Chevalier à l'Aigle d'Or fut emmené prisonnier et comment le Chevalier Doré le delivra et plusieurs autres après qu'il eut vaincu celui qui les tenoit prisonniers » ; XXIV « Comment Lyonnell et Troÿlus chevauchans vers le royaume d'Escoce trouverent le Chevalier Doré qui les porta par terre, et de leurs adventures » ; XXXIII « Comment Estonnés en cheminant vers Escoce trouva le Chevalier Doré et comment eulx deux trouverent le Thors, comte de Pedracq » (voir Marie-Dominique Leclerc, *op. cit.*, p. 377).

mésaventures de Néronès, annonce qu'il se met en route pour la rejoindre : on a ici le sentiment d'avoir manqué un épisode, celui qui a occupé le héros pendant ces soixante jours. De plus, la référence à Estonné intervient à nouveau *in medias res*, et laisse le lecteur perplexe. Le travail de découpage-recollage de ce roman constitué finalement d'extraits est ici bien visible, tout comme l'effort minimal du remanieur, qui n'a pas pris le parti de réécrire l'œuvre mais bien de se restreindre à un bricolage littéraire.

Un autre exemple d'incohérence apparaît dans l'épisode du combat contre la bête glatissant (f. E viii v° - f. F iii v°). Celui-ci a une fonction bien précise dans la suite des événements du *Perceforest*, mais il ne trouve aucune résonnance dans le *Chevalier Doré* et devient un simple fait divers⁵⁵. De la même manière, les références imprécises à des personnages qui semblent familiers mais dont on ne sait rien et qui ne réapparaissent pas donnent au lecteur le sentiment désagréable d'avoir manqué des passages. C'est le cas par exemple lorsqu'un esprit nommé Zephir délivre le Chevalier Doré de la compagnie maléfique qui l'avait enlevé et emporté en exil. Zephir lui demande de saluer Estonné qu'il a servi jadis. Si l'on ne connaît pas le contexte du *Perceforest*, dans lequel Zephir est un personnage clé qui assiste Estonné d'Ecosse et Troïlus pour les mener auprès de leurs dames, on a du mal à comprendre l'intérêt de ce passage. Zephir représente en effet un adjuvant de l'amour pour les chevaliers, son intervention présage donc une rencontre amoureuse. Mais sans ce présupposé, la péripétie perd tout son sens. Et il en va de même pour d'autres références, comme la longue digression de Néronès consacrée aux aventures d'un chevalier dont le nom est tu mais que l'on sait être Lyonnell (f. C ii r° - f. C iii v°). Encore une fois, cette parenthèse dans la narration n'a aucun intérêt au sein de l'histoire amoureuse entre le Chevalier Doré et Néronès, mais elle est insérée dès la source dans une conversation entre les amants. Pour l'effacer, le remanieur aurait dû réécrire le passage, mais il se restreint à son parti-pris, celui du simple découpage et recollage.

L'ouverture et la conclusion présentent les mêmes faiblesses narratives. Après une longue phrase d'introduction (en italique dans l'exemple ci-dessous) qui a pour fonction de présenter le contexte et de masquer au mieux un début de récit *in medias res*, le remanieur prélève et « colle » son premier fragment extrait du chapitre CXLIII⁵⁶ du *Perceforest* imprimé :

⁵⁵ Voir l'analyse de Jane Taylor (*op. cit.*, p. 366-367) concernant cet épisode.

⁵⁶ La rubrique du chapitre est la suivante : « Des remonstrances et beaulx enseignemens que feist le roy a son filz Bethides et a ses nepveux » (f. cxlvii v°). D'après l'exemplaire BNF Rés. Y2-35 (deuxième volume), disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k313575h/fl.item.r=perceforest.zoom>

<i>Perceforest imprimé</i>	<i>Chevalier Doré</i>
Or veulx je que vos sachez que aincois que le roy entrast au temple il y estoit entré ung jouvencel qui avoit intention d'estre Chevalier le lendemain, et pource estoit il venu veiller au temple pour faire ses oraisons [...] (f. cxi viii r° - f. cxi viii v°).	<i>L'histoire récite que le roy Peleon se délibéra de faire chevalier son filz et ses deux nepveux, affin qu'ilz se trouvassent au tournoy qu'il avoit ordonné, et sus le soir s'en alla au temple ou il demoura toute la nuict pour endoctriner son filz et ses nepveux : Or vous debvez scavoir qu'avant que le roy entrast au temple il y estoit entré ung jouvenceau qui avoit intention d'estre chevalier le lendemain, et pource estoit il venu au temple pour faire ses oraisons [...] (f. A ii r°).</i>

Malgré les efforts du remanieur, des interrogations subsistent quant à l'identité de ce roi Péléon, les raisons du tournoi qu'il organise, et l'apparition du jouvenceau dont on ne sait rien. Aucun contexte historique ni géographique n'est non plus donné à ce point du récit. Il en va de même pour la conclusion de l'histoire qui laisse un sentiment d'inachevé. Nestor reconnaît enfin Néronès grâce à un stratagème de sa mère la Reine-Fée. Les amants sont donc réunis, mais le récit s'achève brutalement, sans qu'ils se retrouvent seuls ni qu'un mariage soit programmé. Dans le *Perceforest*, on l'a dit, leur union intervient beaucoup plus tard dans le récit et se trouve évoquée rapidement parmi d'autres mariages de grands chevaliers du roman⁵⁷. Encore une fois, le remanieur n'a pas pris la peine de rédiger lui-même un épilogue qui aurait mené les amours de Nestor et Néronès à leur terme, comme dans les histoires amoureuses de la mouvance idyllique.

Cependant, le travail du remanieur ne s'est pas uniquement limité à extraire des fragments du *Perceforest* imprimé. Il a tout de même retouché, raccourci ou rallongé le contenu de ces fragments, comme le montre l'exemple suivant :

⁵⁷ « Quant le roy d'Escoce et le roy d'Angleterre eurent entendu la rouyne, ilz accorderent moult joyeusement les nopces. Atant la pucelle Blanche fut mandee, dont elle vint a grant compaignie de dames et de chevaliers entre Gadiffer et Nestor, ses treshonnourés freres. Et quant elle fut venue, les neupces furent parfaites, car le roy Lyonnell espousa Blanche la pucelle qu'il avoit amee de long tamps, pourquoy la feste fut grande et notable. Et pour la plus exaulcier, le jenne Gadiffer espousa la belle Flamme, fille au roy de la Roide Montaigne ; et le Chevalier Doré son frere espousa la belle Neronés, fille au roy de l'Estrange Marche et suer au Chevalier au Griffon, qui estoit present et qui en fut joyeux a merveilles ; le Tors, conte de Pedracq, y espousa la belle Lyrioque ; Troilus y print Zellandine par le consentement de Zellandin son frere, qui print a femme Gone sa dame. » (*Le Roman de Perceforest*, op. cit., quatrième partie, t. I, p. 48-49).

<i>Perceforest</i> imprimé	<i>Chevalier Doré</i>
[Début de chapitre « Des aventures de Bethides en suyvant le Chevalier doré »] Cy endroit fait l'hystoire mention que quant Bethides vyt que le tournoy failloit, il luy souvint que retourner ne pouvoit par devers le roy son pere tant qu'il scauroit le nom du chevalier aux armes d'or : que depuis fut nommé le Chevalier doré, pource que il vint au tournoy couvert luy et son cheval de couvertures dorées sans autre congnoissance et son escu, et puis porta l'escu si longuement que luy en demoura le nom. Adonc se pensa Bethides qu'il guetteroit le chevalier hors du tournoy, parquoy il le pourroit suyvir jusques a son logis, car il ne laisseroit qu'il ne sceust son nom bellement ou laydement puis que son pere luy avoit commandé. Ainsi qu'il se devoit en ses pensées, adonc vit que le chevalier doré se departoit du tournoy si dessire qu'il n'avoit de luy congnoissance fors de l'escu. Quant Bethides vyt le chevalier hors du tournoy et qu'il tournoit son chemin par devant la grant forest, il brocha son cheval des esperons au devant de luy, si luy dist. Sire chevalier arrestez vous tant que vous me ayez dit vostre nom (f. cli r°).	Or peu de temps apres que Bethides veit que la fin du tournoy s'approchoit il luy souvint qu'il ne devoit retourner par devers son pere tant qu'il scauroit le nom du chevalier aux armes d'or, qui depuis fut nommé le chevalier Doré, pource qu'il arriva au tournoy couvert luy et son cheval de couvertures dorées, sans aultre congnoissance, et son escu doré qu'il porta si longuement que le nom luy en demeura, adonc se pensa Bethides qu'il prendroit garde quand le chevalier à l'escu d'or sortiroit hors du tournoy, pour autant qu'il le vouloit suyvre jusques à son logis pour scavoir son nom amyablement ou à force d'armes pour obeyr au commandement de son père, peu apres ledict chevalier Doré sortit hors du tournoy, et quand Bethides apperceut qu'il s'en alloit et tiroit son chemin vers une grand forest, il picqua son cheval des esperons, et se meist devant luy, et luy dist : Sire chevalier, arrestez vous, tant que vous m'ayez dict vostre nom (f. A iiii v°).

Le remanieur prélève ici un fragment du début d'un nouveau chapitre dans le *Perceforest* imprimé. Il l'insère directement à l'intérieur de son second chapitre (« Du roy Pelleon qui s'advisa du jouvenceau aux armes d'or, et commanda à son filz Bethides de scavoir son nom », f. A iii r°), après avoir retiré une longue description du tournoi et des faits d'armes de plusieurs chevaliers qui y participent. En supprimant la rubrique et la césure narrative du *Perceforest* imprimé, il raccorde donc le fragment précédent, dans lequel Béthidès et le Chevalier Doré avaient commencé à s'affronter mais s'étaient ensuite séparés, au nouveau fragment, où débute notre extrait, dans lequel Béthidès cherche à savoir le nom de son adversaire. L'analyse comparée des deux versions montre une volonté de clarifier et de moderniser le texte et la syntaxe. Plusieurs mots ou expressions jugés trop archaïques sont remplacés : « failloit » par « la fin s'approchoit » ; « que retourner ne pouvoit par devers le roy son père » par « qu'il ne devoit retourner par devers son père » ; « luy en demoura le nom » par « le nom luy en demeura » ; « guetteroit » par « prendre garde » ; « se departoit du tournoy » par « sortit hors du tournoy » ; ou encore « brocha son cheval » par « picqua son cheval des esperons ». Le style est allégé, les phrases lourdes ou répétitives sont supprimées (« Ainsi qu'il se devoit en ses pensées, adonc vit que le chevalier doré se departoit du tournoy si dessire qu'il n'avoit de luy congnoissance fors de l'escu » ; « parquoy » est remplacé par « pour autant qu'il »), et des précisions sont apportées lorsque le texte manque de clarté (« escu » devient « escu doré » ; « bellement » / « laydement » sont remplacés par « amyablement » / « à forces d'armes »). Le remaniement ne se réduit donc pas au seul travail

de copie : un effort d'adaptation est perceptible, sans que l'on puisse pour autant parler d'une véritable réécriture.

Notons pour finir que le remanieur conserve les « mises en exergue typographiques »⁵⁸ que proposaient déjà les manuscrits et la version imprimée du *Perceforest* à propos des inscriptions dans la pierre ou dans le bois mentionnées par la narration. Près du pin de l'étrange merveille, le Chevalier Doré trouve « ung perron ou il y avoit lettres » qui annonce que « Nul ne doit estre tenu pour bon chevalier, s'il n'a veillé icy une nuict pour y veoir les merveilles qui y adviennent » (f. B ii v^o). La mise en page met en valeur l'inscription en la détachant du reste du chapitre. Elle est introduite par les deux points, un retour à la ligne et un retrait. Elle s'étale sur quatre lignes disposées en cul-de-lampe et centrées au milieu de la page, et se termine par un espace de trois lignes avant la reprise du texte par une grande initiale. La matérialité du texte est donc, à ce moment précis, mimétique du contenu narratif. La forme et le fond s'organisent en miroir, produisant un effet de réel et une dramatisation de la narration. Dans la perspective d'une lecture verticale de l'œuvre, l'épisode se démarque par son rôle particulier dans le processus de la quête du héros⁵⁹. Par ailleurs, l'imprimerie étant considérée par ses contemporains comme plus perdurable, reproductible à grande échelle et fixant l'œuvre éternellement⁶⁰, cette mise en page particulière au sein du nouveau médium reflète bien la pérennité qui émane de ces inscriptions. Dans un autre exemple, une épitaphe est gravée par le « preudhomme » sur l'arbre près de la tombe du roi Fergus : « Cy gist Fergus, qui Roy de Norvegue a esté, mais raison n'a pas alegué qu'il ayt honneur quand il ravit la pucelle qu'avoir pavoit par honneste querelle, puis en fut icy par armes occis et tué, et ce luy fist le chevalier Doré » (f. H ii v^o). La « mise en exergue typographique » est légèrement différente mais permet à nouveau d'isoler l'inscription : une formule de titre introduit l'épitaphe après un retour à la ligne, un retrait et un espace d'une ligne (« Epitaphe du Roy Fergus »). Puis l'épitaphe, donnée après un nouveau saut de ligne, s'étale sur six lignes en retrait, justifiées et centrées au milieu de la page. Un bois gravé, représentant la tombe d'un roi, sur lequel nous reviendrons, est inséré juste en-dessous. Encore une fois, la relation iconique entre mise en page et narration attire le regard du lecteur et met l'épisode en exergue.

⁵⁸ Nous reprenons cette expression à Marie-Dominique Leclerc (*op. cit.*, p. 378).

⁵⁹ Elle constitue en effet l'une des épreuves qualifiantes, avec celle du duel contre le roi Fergus, à laquelle l'autre « mise en exergue typographique » est consacrée, dans la perspective de la quête identitaire et amoureuse du héros.

⁶⁰ Comme nous l'avons dit, il s'agit là d'un nouveau *topos* des prologues dans les éditions du XVI^e siècle (voir précédemment, « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle », p. 41).

Mise en livre

On l'a dit, les caractères typographiques romains et le format in-8 choisis par Denis Janot correspondent au modèle du livre humaniste, adopté pour l'édition des récits sentimentaux⁶¹. On relèvera également un soin apporté à la mise en page qui s'inscrit dans la même veine, par exemple à travers le texte des rubriques centré et disposé en cul-de-lampe, ou les fins de chapitres qui suivent parfois le même modèle afin de remplir la page.

Les bois gravés sont au nombre de 37 si l'on inclut la page de titre que nous analyserons dans un second temps. D'après Stephen Rawles⁶², 14 bois proviennent de l'édition du *Songe de Madame Hélienne* que Denis Janot avait publié en 1540. Mais on en trouve déjà quelques-uns deux ans auparavant dans l'éditions des *Angoysses douloureuses* (1538). Les autres bois apparaissent dans des éditions d'Ésope, de Pétrarque, d'Ovide et de l'*Hecatomphe*⁶³. Le choix de ces bois, issus d'ouvrages humanistes ou de récits sentimentaux confirme encore l'orientation générique pressentie par Denis Janot pour son édition du *Chevalier Doré*. Certains, présentant des scènes amoureuses, sont réemployés plusieurs fois pour illustrer différents chapitres. Mais ils se montrent assez cohérents avec la narration⁶⁴, d'autant qu'ils sont généralement placés entre la rubrique et le corps du chapitre. On trouvera donc des tableaux divers et variés : combats chevaleresques, scènes de cours ou rencontres amoureuses⁶⁵.

Lorsqu'une incohérence apparaît, c'est souvent en faveur de la thématique amoureuse qui domine l'illustration générale de l'édition. En effet, le récit ne met que rarement en présence les deux amants, alors qu'une dizaine de tableaux amoureux sont représentés. Le chapitre V (« Comme le chevalier Doré arriva au pin de l'estrange merveille, et se délibéra d'y coucher celle nuit : mais les maulvais esperitz vindrent vers luy, et l'emporterent en exil », f. B ii r^o) est illustré par une scène amoureuse présentant, autour d'une fontaine, un chevalier vêtu à la romaine et une dame (figure 33). Le bois ne reflète donc pas directement la rubrique mais il préfigure une rencontre amoureuse que le récit ne tardera pas à mettre en scène. On retrouve encore ce même bois au chapitre XLIII (« Comme le chevalier Doré estant

⁶¹ D'après Sergio Cappello, Denis Janot utilise également le format in-16 mais plus spécifiquement pour des ouvrages destinés aux dames, dont les pages de titres similaires donnent l'impression d'une « mini-collection de poche pour le public féminin » (*Complainte de Flamette, Treize demandes d'amour, Punition de l'amour contempné, XXI Epistres d'Ovide, Mots dorés, Epithomes* de Valère le grand (*op. cit.*, p. 543, note 38).

⁶² *Op. cit.*, t. II, p. 116.

⁶³ Voir Marie-Dominique Leclerc, *op. cit.*, p. 373.

⁶⁴ Hormis le bois du chapitre XXXIII (« Comme la pucelle recongneut l'anneau qu'elle avoit donné au chevalier Doré », f. I iv r^o) représentant des personnages antiques masculins qui semblent s'enlacer, accompagnés d'un archer et d'un faune jouant de la lyre.

⁶⁵ Rappelons, avec Stephen Rawles, que Denis Janot a développé une nouvelle esthétique du bois gravé, différente de celle des livres gothiques (*op. cit.*, p. 55).

endormy aupres d'une fontaine, Cueur d'Acier luy meist ung anneau en son doigt », f. M viii r^o). La cohérence est certes plus évidente mais l'illustration favorise à nouveau la lecture amoureuse alors que le récit met en présence un héros et son écuyer. Le chapitre XLVI (« Comme le Roy, la Royne, et leur compaignie eurent grand pitié et compassion du lay que Cueur d'acier avoit joué sus la harpe, et comme il ne se peurent abstenir de plourer », f. N vii v^o) représente, quant à lui, un amant jouant du luth pour sa dame dans un décor champêtre (figure 34). Encore une fois, le détournement est manifeste.

Les autres incohérences qui peuvent être relevées sont relatives. Elles révèlent en effet un soin particulier accordé à l'emplacement et au choix de l'image. Le bois directement inséré dans le corps du chapitre V (« Comme le chevalier Doré arriva au pin de l'estrange merveille, et se délibéra d'y coucher celle nuict : mais les maulvais esperitz vindrent vers luy, et l'emporterent en exil »), au moment où le Chevalier Doré est tourmenté puis enlevé par une compagnie d'esprits maléfiques, représente un combat sanglant impliquant plusieurs chevaliers vêtus à la romaine (f. B iii v^o). L'incohérence apparente est à nuancer si l'on considère le thème commun du combat d'une part, et le choix judicieux de l'emplacement du bois d'autre part. Celui-ci est en effet introduit juste après une exhortation d'un mauvais esprit à capturer le Chevalier Doré (« Seigneurs, prenez ce chevalier, et qu'il soit porté en exil », f. B iii v^o) et juste avant leur attaque (« Adonc grand nombre de maulvais esperitz le ravirent, et maulgré toute sa defense le porterent hault en l'aer [...] »). Dans un autre exemple, le bois déjà évoqué auparavant, inséré sous l'épithaphe du roi Fergus (f. H ii v^o), est là encore particulièrement cohérent, moins avec le récit qu'avec cette volonté de « mise en exergue typographique » que nous avons analysée. Il suit directement l'épithaphe et représente le tombeau d'un roi dont le gisant porte armure, épée, sceptre et couronne (figure 35). Un espace blanc apparaît sur le flanc du tombeau, qui attire le regard du lecteur, comme pour signifier l'emplacement de l'épithaphe venant d'être déclinée. Malgré l'incohérence narrative du bois gravé, puisque Fergus est enterré au pied d'un arbre et son épithaphe gravée sur l'écorce, ce choix s'avère tout à fait judicieux et souligne encore la relation iconique entre mise en page et narration. Par ailleurs, l'imprimeur-libraire œuvre à la combinaison cohérente de bois d'inspiration humaniste et d'un texte puisé dans la littérature chevaleresque. Un exemple significatif est celui du chapitre VI (« La demande que fist ung des maulvais esperitz au chevalier Doré », f. B iv v^o) illustré par trois personnages musiciens, mi-hommes, mi-animaux (dont un faune), qui représentent bien l'aspect merveilleux du passage (figure 36). Le bois gravé rattaché au chapitre XXI (« Les peines et tormentz que les seurs du Roy Fergus firent souffrir, et endurer à la pucelle Neronnes », f. E v v^o) représente quant à lui la mise à

mort d'un personnage masculin par des femmes en tenue antique, sans doute Orphée, dont la lyre apparaît dans le coin gauche de l'image, tué par les bacchantes⁶⁶ (figure 37). Malgré l'incohérence liée au sexe de la victime (c'est Néronès qui est martyrisée), l'utilisation de ce bois paraît tout à fait justifiée aux yeux du lecteur.

Pour finir cette analyse de l'illustration du *Chevalier Doré* dans l'édition de Denis Janot, mentionnons le dernier bois assez inhabituel (figure 38). Il donne à voir en effet la conscience, chez l'imprimeur-libraire, de représenter une figure auctoriale. Un personnage est assis à une table de travail, occupé à rédiger un texte dans un livre, avec, à ses pieds, un chien dans le coin droit de l'image et une créature merveilleuse à tête humaine, symbolisant peut-être la fiction, dans le coin gauche (f. O vi v°). Un envoi inédit est inséré sous le bois :

Amys Lecteurs, prenez en gré la récitation de la tresplaisante hystoire du noble chevalier Nestor filz du roy d'Escoce, par tout ce livre appellé le chevalier Doré, qui fut le roy des jousteurs en son temps, lequel endura plusieurs fortunes pour chercher la belle Nerennes, aultrement dicte Cueur d'acier fille du noble roy de l'estrange marche, laquelle aussi pour chercher son loyal amy endura plusieurs peines et adversitez.

Cet envoi, qui constitue un lieu d'accroche du lecteur, fait écho, comme on le verra, au prologue : en soulignant la thématique amoureuse et plus particulièrement les motifs de la souffrance et de la quête en miroir des deux amants. Ce sont des caractéristiques génériques des histoires amoureuses particulièrement reconnaissables. L'identité des héros est également déclinée⁶⁷, révélant leurs ascendances nobles, et une référence discrète à la thématique chevaleresque (« roy des jousteurs en son temps ») rappelle son genre originel, qui pourra éventuellement séduire les adeptes de romans de chevalerie. Enfin, l'imprimeur-libraire s'adresse directement à ses lecteurs qu'il appelle « Amys Lecteurs », preuve qu'il cible un public large auquel il propose une nouvelle histoire « tresplaisante », qui a vocation au divertissement tout en s'accordant avec leurs goûts littéraires. La cohérence entre l'image et le texte tient encore une fois de la « mise en exergue typographique ». Le remanieur-imprimeur-libraire est littéralement représenté dans son activité professionnelle, en train d'écrire peut-être l'envoi qui fait suite au bois gravé. Fond et forme se rejoignent à nouveau, mais cette fois à travers l'image. Ce dispositif ne manque pas d'éveiller la curiosité du lecteur et potentiel acheteur intéressé par un ouvrage qu'il découvre. Cette mise en scène convoque également la

⁶⁶ En 1539, Denis Janot avait publié *Les XV livres de la Métamorphose d'Ovide (poète trespaisant) contenant l'Olympe des histoires poétiques, traduitz de latin en françois, le tout figuré de nouvelles figures & hystoires*. Ce bois pourrait provenir de cette édition, ce que nous n'avons pu vérifier.

⁶⁷ Ce qui montre encore une fois l'évolution de la symbolique romanesque médiévale. La révélation du nom, aboutissement d'une longue quête identitaire, chevaleresque et amoureuse au Moyen Âge, perd sa portée symbolique au XVI^e siècle. L'identité du Chevalier Doré se révèle d'emblée à un lecteur qui découvrirait l'envoi avant d'avoir lu le livre.

question d'une auctorialité revendiquée par l'imprimeur-libraire : le bois gravé rappelle en effet les miniatures des manuscrits dans lesquelles l'auteur ou le scribe était parfois représenté dans son activité ou offrant le livre à son protecteur, des scènes que l'on retrouvait encore à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle dans certaines éditions luxueuses d'Antoine Vérard⁶⁸. L'imprimeur-libraire a donc bel et bien conscience de représenter un nouveau maillon auctorial dans la chaîne de production du texte. Il va même jusqu'à s'octroyer une auctorialité absolue puisque sa source, le *Perceforest*, demeure dissimulée. Par ailleurs, les attaques du discours critique envers la fiction narrative, dont souffrent les romans de chevalerie à l'époque, ne semblent pas représenter un danger commercial puisque le texte est clairement revendiqué comme une création littéraire. À ce titre, la mise en exergue de l'envoi final permet aussi de marquer la frontière entre texte et péri-texte, fiction et pratique éditoriale. Mais peut-être le détournement générique est-il aussi une manière de protéger le roman, assumé comme création, de la proscription. À ce titre, l'utilisation du terme « histoire » dans le titre, le prologue, l'envoi et le colophon pourrait à nouveau faire écho au genre des « histoires tragiques » que nous avons souvent évoqué. Ces textes partagent de nombreuses caractéristiques avec le *Chevalier Doré* : la tonalité pathétique, la visée didactique, des récits courts et fermés, ou l'expérimentation formelle malgré la conservation de thèmes traditionnels. Par cette dernière caractéristique, ces textes accèdent à une catégorie intermédiaire qui en fait des « passerelles »⁶⁹ entre les différents genres narratifs. Ils en deviennent inclassables.

Le prologue constitue un autre lieu d'accroche du lecteur qui ne manque pas de souligner encore une fois la thématique amoureuse :

Nobles lecteurs, qui desirez à solacier et recreer voz esperitz, lisez la presente histoire, laquelle faict mention des faictz chevaleureux et amoureux du noble et vertueux le chevalier Doré, de plusieurs peines et travaux qu'il endura pour l'amour d'une pucelle, et pareillement ce qu'elle souffrit et endura pour l'amour de luy, et si bien rememorez et considerez leurs faictz et gestes, vous trouverez que les amours du temps passé estoient beaucoup plus difficiles et plus penibles à supporter qu'ilz ne sont à present (f. A i v^o).

On y retrouve les motifs de la souffrance et de la quête amoureuse des deux amants. De la même manière que dans l'envoi, la thématique chevaleresque apparaît discrètement (« faictz chevaleureux »), ce qui permet de rallier le lecteur de romans de chevalerie, sans pour autant mettre en danger la nouvelle identité générique choisie. La vocation du roman est encore une fois de divertir le lecteur (« solacier », « recreer »), qui se trouve à nouveau

⁶⁸ Nous avons abordé cette question dans notre itinéraire éditorial consacré au *Lancelot*, voir p. x.

⁶⁹ Voir précédemment, « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècles », note 118 et 119, p. 39.

interpellé mais à travers un adjectif, « nobles », rappelant la dédicace médiévale au public aristocratique. Dans les imprimés, on l'a vu, celle-ci est esthétisée au fil des décennies avant de disparaître. Elle correspond donc moins à une réalité qu'à un argument commercial pour des lecteurs socialement inférieurs. Sergio Cappello a vu dans ce prologue et l'opposition entre les « amours du temps passé » et celles du « temps présent » une référence aux histoires amoureuses contemporaines⁷⁰. Nous ajouterons qu'il s'agit là peut-être, pour Denis Janot, de se démarquer de ce qui a déjà été publié en matière d'histoires sentimentales : l'éditeur offre une histoire d'amour « du temps passé ». La comparaison avec les histoires « du temps présent » lui permet de souligner la nouveauté et le caractère inédit de sa proposition éditoriale. De plus, le contexte politique et littéraire de l'époque, marqué par une première conception mémorielle de la littérature française qui s'oriente vers une patrimonialisation des textes anciens, lui est d'autant plus favorable d'un point de vue commercial.

La page de titre fournit encore une fois un exemple de marqueur du genre, non seulement par son texte mais aussi par sa décoration (figure 39). L'encadrement est parfaitement identique à celui des *Angoysses douloureuses*⁷¹ publié par Denis Janot en 1538 : il est composé de colonnes ornées de feuillages et représente, à sa base, un couple d'amoureux reposant sur des coussins et entouré de branchages et d'un luth. Sergio Cappello relève qu'un « effet de collection »⁷² se dégage des pages de titre de récits sentimentaux publiés par Denis Janot. *Le Chevalier Doré* ne fait pas exception à la règle ce qui confirme encore son détournement générique. Le texte donné est le suivant : « La plaisante et amoureuse hystoire du chevalier Doré, et de la pucelle surnommée Cueur d'acier », suivi de la mention du privilège, de la date et de l'adresse de l'imprimeur-libraire. On y retrouve le *topos* du divertissement ainsi que la thématique amoureuse et le personnage féminin qui occupe le devant de la scène au même titre que le héros. Le colophon reprend en partie le titre mais

⁷⁰ « Mais la comparaison que le préfacier ajoute à la description de la matière laisse entendre que le comparant est moins constitué par les amours du temps présent – pourquoi seraient-ils "difficiles" et "pénibles" ? -, que par les histoires d'amour du temps présent, c'est-à-dire les histoires d'amour malheureux que l'on publiait de plus en plus depuis la moitié des années 1520 et que Janot lui-même imprimait depuis quelques années, autrement dit les histoires d'amour du *Pérégryn*, de *Flammette*, d'*Arnalte et Lucenda*, et d'autres récits sentimentaux modernes d'origine italienne et espagnole » (*op. cit.*, p. 540).

⁷¹ *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours : contenantz troys parties, composées par Dame Helisenne : laquelle exhorte toutes personnes à ne suyvre folle Amour*, Paris, Denis Janot, 1538, exemplaire conservé à la BNF Rés. P-Z-2013, disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70526g.r=angoysses%20douloureuses?rk=42918;4>

⁷² « À la différence de ce qui arrive avec les romans chevaleresques médiévaux, ou même avec les *Amadis* et les autres romans chevaleresques de la Renaissance imprimés dans les années 1540 et 1550, Janot ne va pas jusqu'à proposer une collection de récits sentimentaux reconnaissable par un ensemble constant de traits matériels, typographiques et péritextuels. Il n'en reste pas moins que les pages de titre, quel que soit le format, présentent des caractéristiques communes et que de cette analogie se dégage une amorce ou un effet de collection » (*op. cit.*, p. 543).

aussi des éléments du prologue et de l'envoi : « Cy fine la tresjoyeuse, plaisante, recreative, et amoureuse histoire des faictz, gestes, triumphes et prouesses du noble et vaillant le gentil chevalier Doré, et de la gent pucelle la belle Neronnes, surnommée Cueur d'acier, Nouvellement imprimée » (f. O vii r^o). Il propose donc un condensé des principaux arguments commerciaux sélectionnés par Janot dans le paratexte pour présenter le roman : le divertissement (« tresjoyeuse », « plaisante », « recreative »), la thématique sentimentale (« amoureuse histoire », « la belle Neronnes »), la thématique chevaleresque (« faictz », « gestes », « triumphes », « prouesses », « vaillant »), la mise en valeur du personnage féminin, ou encore l'ascendance noble des héros (« noble », « gentil », « gent »).

Denis Janot est à l'initiative d'un projet éditorial innovant : proposer à ses lecteurs une nouveauté littéraire en matière d'histoires amoureuses, à partir d'une source chevaleresque plagiée, remaniée et détournée de son identité générique initiale. Ce projet semble avoir rencontré le succès escompté puisqu'à peine un an après, l'un de ses confrères lyonnais reprend son édition (même format, même texte, même titre et mêmes caractères typographiques) et ce malgré le privilège.

L'édition de Denis de Harsy : ambiguïté générique

Cette édition⁷³ sans nom a été publiée en 1542, comme l'indique les chiffres romains qui suivent le colophon. À la suite de Robert Brun⁷⁴, Sergio Cappello a montré qu'elle est un pur produit lyonnais imputable à Denis de Harsy⁷⁵. Ce dernier avait déjà proposé des rééditions de plusieurs ouvrages publiés par Denis Janot comme les *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne ou l'*Hecatographie* de Gilles Corrozet⁷⁶. Denis de Harsy semble ainsi s'être régulièrement approvisionné chez son confrère parisien plutôt qu'auprès des

⁷³ Nous appuyons notre analyse sur l'exemplaire conservé à Nantes au Musée Dobrée sous la côte 563.

⁷⁴ *Le Livre français illustré de la Renaissance. Étude suivie du catalogue des principaux livres à figures du XVI^e siècle*, Paris, Picard, 1969, p. 162-163.

⁷⁵ La marque d'imprimeur dite d'Icarus et la devise « Ne hault, ne bas, mediocrement » sont celles de Denis de Harsy, ce que révèle le privilège de l'édition du *Courtisan* de 1537 (voir Marie Chèvre, « Notes sur des impressions à la marque d'Icare », *Gutenberg Jahrbuch*, n° 34, 1959, p. 79-84). Pour plus de détails sur cette marque et les ouvrages qui l'ont répertoriée, voir Sergio Cappello, *op. cit.*, p. 538, note 15. Notons que le catalogue du Musée Dobrée attribue faussement l'édition à l'imprimeur lyonnais Jaume Jacqui (*Catalogue de la Bibliothèque du Musée Dobrée*, I, Imprimés (1^{ère} partie), Nantes, 1903, n. 563, p. 356-357).

⁷⁶ On peut ajouter à cette liste de reprises parfois non autorisées : *Le disciple de Pantagruel*, les *Controverses* de Gratiens Dupont, l'*Adolescence Clémentine* de Marot, *Le Livre de l'internelle consolation*, les *Emblèmes* d'Alciat et le *Theatre des bons engins* de la Perrière. Son édition du *Courtisan* de Castiglione [1537] est, quant à elle, bel et bien en règle puisqu'elle mentionne que Jean Longis lui a transféré son propre privilège de trois ans, l'autorisant ainsi à imprimer et vendre des exemplaires de ce texte à Lyon. Voir Sergio Cappello, *op. cit.*, p. 544 et William Kemp, « Denys de Harsy et François Juste vers 1540 : de *La Pugnition de l'amour contempne* aux *Comptes amoureux* ? », in Diane Desrosiers-Bonin, Éliane Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, Paris, Champion, 2004, p. 269-292.

lyonnais. Stephen Rawles mentionne également le cas contraire, avec des reprises de Janot à partir d'éditions de Harsy⁷⁷. Quoiqu'il en soit, on peut affirmer que les deux imprimeurs-libraires ont été en concurrence dans les années 1530-1540 et qu'ils se sont librement fournis l'un chez l'autre afin de tirer profit de leurs marchés respectifs à Lyon et Paris. Denis de Harsy, dont les dates d'activités s'étendent de 1523 à 1555⁷⁸, a souvent collaboré en tant qu'imprimeur avec des libraires (Romain Morin ou Simon Vincent et ses héritiers). Il a surtout publié des textes en latin, religieux, juridiques ou des auteurs antiques comme Horace, Lucain, Quintilien, Valère Maxime, Virgile et Ovide. Seule une infime partie de sa production éditoriale est en français, pour laquelle il ne fait figurer que sa marque, rarement son nom⁷⁹. Il est cependant connu pour avoir imprimé une collection d'élégants petits livres en français pour Romain Morin⁸⁰ (des traductions de Sénèque, Pétrarque, Ovide, des traités humanistes et un recueil de nouvelles entre 1530-1532), mais aussi pour ses éditions de Clément Marot en 1534, 1535, 1536 et 1537⁸¹, ainsi que pour ses livres illustrés de Gargantua et Pantagruel. À partir de 1537, il s'intéresse au champ éditorial de la fiction sentimentale en publiant la *Pénitence d'amour* de René Berthault de la Grise⁸². Suivront ses éditions des *Angoysses douloureuses* [1539] et des *Comptes amoureux* [entre 1540 et 1541]⁸³, sans oublier le *Chevalier Doré* en 1542. Sa réédition s'inscrit donc dans une production renaissante et humaniste et s'adresse à des lecteurs cultivés, qui ne lisent pas, *a priori*, les romans de chevalerie. Il ne conçoit pas le *Chevalier Doré* comme tel et confirme ainsi le parti pris de Janot.

⁷⁷ Il note par exemple : « Leurs gravures sur bois sont manifestement copiées les unes sur les autres. La gravure des amoureux avec Cupidon et la domestique [...] semble avoir été copiée pour Janot à partir de l'original de Harsy, qui semble dater de 1535. Janot l'a d'ailleurs utilisée dans au moins dix éditions à partir de 1536. Dans d'autres cas, c'est le lyonnais qui aurait fait copier les gravures de Janot. » (« La typographie de Rabelais : réflexions bibliographiques sur des éditions faussement attribuées », in Jean Céard, Jean-Claude Margolin (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire*, Genève, Droz, 1988, p. 45).

⁷⁸ Pour le détail de sa production éditoriale, voir Yves de La Perrière, *Supplément provisoire à la Bibliographie lyonnaise du Président Baudrier*, Fascicule I, Paris, Bibliothèque nationale, 1967, p. 1-25 et Sybille von Gültlingen, *Bibliographie des livres imprimés à Lyon au seizième siècle*, t. IV, Banden-Bande et Bouxwiller, Éditions Valentin Koerner, 1996, p. 101-153 qui rallonge les dates d'activité de Denis de Harsy de 1522 à 1559.

⁷⁹ Voir Marie Chèvre, *op. cit.*

⁸⁰ Voir à ce propos l'article de William Kemp, « Les petits livres français illustrés de Romain Morin (1530-1532) et leurs dérivés immédiats », in Antonio Possenti, Giulia Mastrangelo (dir.), *Il Rinascimento a Lione*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1988, p. 465-525.

⁸¹ Voir Francis A. Johns, « An Unrecorded Set of Works by Clément Marot of 1535 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 47, 1985, p. 389-394 et « Notes on Two Unreported Editions of Clément Marot by Denys de Harsy, 1534-1535 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 50, 1988, p. 87-93.

⁸² Selon Mathilde Thorel, cette publication, dont la traduction française constitue « une véritable appropriation du texte espagnol [la *Penitencia de amor*], réinterprété en roman sentimental », marque une « intention éditoriale de la part de Harsy : celle de prendre pied dans le champ sans doute avantageux, d'un point de vue commercial, de la fiction sentimentale, dès 1537 ; voire, par le choix d'un texte neuf plutôt que d'une reprise, celle de damer le pion à ses confrères tant parisiens que lyonnais. » (« La Pénitence d'amour ([Denis de Harsy, 1537]), roman lyonnais ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 71, 2011, p. 92).

⁸³ Pour ces datations, voir William Kemp, *op. cit.*, p. 280-281.

Denis de Harsy n'opère que quelques modifications de langue sur le texte de l'édition *princeps* de Denis Janot. Au plan de la mise en livre, les caractères typographiques romains, le format in-8, le soin apporté à la mise en page (texte des rubriques et fins de chapitres centrés et disposés en cul-de-lampe afin de remplir la page) suivent le modèle parisien, celui du livre humaniste, et plus particulièrement des fictions sentimentales. Les rubriques sont reproduites à l'identique, de même que le découpage interne des chapitres en paragraphes. On observe une fidélité extrême, comme dans cet exemple qui calque des retours à la ligne dans le discours de Tarquin à Pernehan son seigneur (nous respectons la mise en page des éditions) :

Édition Denis Janot	Édition Denis de Harsy
Cher sire, respondit Tarquin, je ne veulx de voz terres ne de voz seigneuries pied ne demy, car je veulx bien que vous scachez que je ne fais point par convoitise que j'ay d'avoir riens du vostre : Mais le fais pour troys choses. La premiere est pour la bonne amour que j'ay en vous. La seconde, pource que j'y suis tenu. La tierce est pour soustenir droicture (f. K ii v°).	Chier sire respondit Tarquin je ne veulx de voz terres ne de vos seigneuries pied ne demy, car je veulx bien que vous saches que je ne le fais point par convoitise que j'ay d'avoir riens du vostre, mais le fais pour troys choses. La premiere est pour la bonne amour que j'ay en vous. La seconde pource que je y suis tenu. Et la tierce est pour soustenir droicture (f. H v v°).

Les « mises en exergue typographiques » que nous avons observées dans l'édition Janot sont reproduites par Denis de Harsy à l'aide de procédés différents et en fonction des exigences matérielles qui demeurent la priorité. L'inscription gravée sur le perron au pin de l'étrange merveille est ainsi mise en valeur par l'utilisation de majuscules (f. B v°). Mais elle ne se détache pas du texte, ne serait-ce que par un retour à la ligne. Elle est insérée à la suite de la phrase qui la précède, sans retrait ni centrage. Elle termine la page, répondant ainsi aux exigences de remplissage. La page suivante entame ensuite un nouveau paragraphe. L'épithaphe du roi Fergus, elle aussi reproduite en majuscules, bénéficie d'une mise en exergue plus manifeste : d'abord grâce à son titre (« EPITAPHE DU ROI FERGUS »), très légèrement en retrait (l'équivalent d'un caractère), puis à un saut de ligne qui le précède et lui succède. L'épithaphe elle-même ne jouit pas d'une autre mise en valeur que les majuscules et termine à nouveau la page. Denis de Harsy reprend ainsi le procédé de mimétisme entre matérialité du texte et contenu narratif recherché par Janot, qu'il complète, comme son prédécesseur, par une gravure représentant un tombeau (f. G r°). Cependant, ce dernier détail s'avère moins réussi que chez Janot, où l'illustration, plus passe-partout, apparaissait directement sous l'épithaphe et portait un espace blanc sur le flanc du tombeau. Chez Denis de Harsy, elle n'apparaît que sur la page suivante, créant une rupture aux yeux du lecteur. De plus, l'image révèle clairement un détournement. En effet, on y voit un tombeau sans gisant, comportant l'inscription « Daphnis ego in silvis », entouré de personnages en prière dans un

paysage bucolique (figure 40). Deux d'entre eux, un peu en retrait, portent chacun un phylactère avec leur nom : Mopsus et Menalcas. Le lecteur de Virgile reconnaîtra aisément une scène de la cinquième églogue des *Bucoliques*, dans laquelle le berger Mopsus chante à son compagnon Ménalque la mort de Daphnis. Nous verrons que la plupart des illustrations utilisées par Denis de Harsy semblent provenir d'une édition des œuvres de Virgile, avec de nombreuses références à l'*Enéide*.

Denis de Harsy innove dans le découpage en paragraphes de la lamentation de Néronès enlevée par Fergus, comme le montre la comparaison de ces deux extraits dont nous reproduisons scrupuleusement la mise en page :

Édition Denis Janot	Édition Denis de Harsy
<p>*⁸⁴Ha gentil chevalier Doré mon cher amy, sage, jeune, preux, et hardy, que direz vous, quand vous scaurez ce mortel encombrer. Comment vous durera le cueur, quand vous scaurez que j'auray esté ainsi traictée, et qu'en terribles peines il me faudra rendre l'ame. Certes je scay bien que vous n'en serez pas joyeux, et qu'impatience vous meurdrira le cueur. Helas gentil cueur lyé et joyeux embrassant tous honneurs et toutes proesses passerez vous bien ce deuil sans mort.</p> <p>Ha mort, il te conviendra grand travail et grand peine souffrir ains que tu ayes mené son corps jusques à l'extreme fin. Certes tu ne le souffriras gueres moindre de luy, car toy appelée et acquise oultre son gré en feras justice, tousjours en reculant. Ha mon cher amy, je voy clairement apparoir devant moy les grandz travaux, et les soupirs qu'apres moy jecter vous conviendra. Ha mort désirée des malheureux haste toy et viens à Neronnes, et la delivre de tous ses tourmentz à une fois.</p> <p>Mort reclamée, se tu feiz oncques riens de bien pour mettre a mort la plus tourmentée creature qui fut oncques au monde, viens, et faitz ton office, et metz hors de ce siecle la pauvre Neronnes. Et quant la pucelle eut finée telle complaincte le cueur luy faillit de foiblesse et s'estendit sus son lict comme morte (f. E iv v°).</p>	<p>Ha gentil chevalier doré mon chier amy, sage, jeune, preux et hardy que direz vous quant vous scaurez ce mortel encombrer.</p> <p>Comment vous durera le cueur quant vous scaurez que j'auray esté ainsi traictée, et que en terribles peines il me faudra rendre l'ame.</p> <p>Certes je scay bien que vous n'en serez pas joyeux et que impatience vous meurdrira le cueur.</p> <p>Helas gentil cueur lyé et joyeux, embrassant tous honneurs et toutes prouesses passerez vous bien ce dueil sans mort.</p> <p>Ha mort il te conviendra grant travail et grant peine souffrir ains que tu ayes mené son corps jusques à l'extreme fin.</p> <p>Certes tu ne le souffriras gueres moindre de luy car toy appelée et acquise oultre son gré en feras justice, tousjours en reculant.</p> <p>Ha mon cher amy, je voy clèrement apparoir devant moy les grans travaux, et les soupirs que apres moy jecter vous conviendra.</p> <p>Ha mort désirée des malheureux haste toy et viens à Neronnes, et la delivre de tous ses tourments une fois.</p> <p>Mort reclamée se tu feiz oncques riens de bien pour mettre a mort la plus tourmentée creature qui fut oncques au monde, viens et faitz ton office, et metz hors de ce siecle la povre Neronnes.</p> <p>Et quant la pucelle eut finée telle complaincte le cueur luy faillit de foiblesse et s'estendit sus son lict comme morte (f. D vi v° - D vii r°).</p>

Chaque phrase est marquée par un retour à la ligne, soulignant par là le procédé de l'anaphore sur les interjections « Ha » ou « Helas ». Ce découpage, qui semble imiter la mise en page d'un texte en vers, contribue à dramatiser l'extrait, attirant le regard du lecteur sur l'héroïne qui, on l'a dit, est mise au premier plan dans la fiction sentimentale.

Les bois gravés sont au nombre de 39, dont certains sont répétés plusieurs fois. Ils sont insérés, pour la plupart, entre la rubrique et le contenu du chapitre, mais peuvent aussi

⁸⁴ Un symbole représentant une étoile à cinq branches (un astérisque) est inséré au commencement de la lamentation de Néronès : est-ce pour marquer exceptionnellement le discours direct ou Denis Janot voulait-il lui aussi signaler le monologue pathétique de l'héroïne ? Cependant, l'achèvement du monologue n'est pas marqué et le découpage en paragraphes de l'extrait paraît très aléatoire. Dans son édition des *Angoysses douloureuses*, l'imprimeur-libraire utilise à plusieurs reprises ce symbole, que ce soit pour marquer l'insertion d'un texte à caractère épistolaire, du discours direct, ou, plus simplement pour souligner un changement de paragraphe. Par exemple : « Incontinent après la réception de ses lettres fort hastivement je retournay, et en entrant dedans ma chambre, les ouvry, et leu le contenu d'icelles, lequel s'ensuyt : * Ma dame, puis que la libéré faculté de parler à vous, pour vous enucléer mon amoureuse conception, ne m'est permise, j'ay esté contrainct par la persuasion du filz de Venus vos escrire la presente [...] » (exemplaire conservé à la BNF Rés. P-Z-2013, disponible sur Gallica, f. C vi v° - f. C vii v°). On retrouve le même symbole à la fin de la lettre, pour marquer le retour à la narration. Rappelons que l'astérisque est déjà mentionné par Isidore de Séville dans ce qu'il nomme les *notae*, des signes d'annotations critiques à l'origine, comme le tiret (*obelus*), le signe de citation (*diple*) ou les signes de paragraphe (voir Nina Catach, *La Ponctuation*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 1994, p. 18). Il ne figure cependant pas dans le premier traité sur la ponctuation destiné aux imprimeurs et aux textes imprimés écrit et publié en 1540 à Lyon par Étienne Dolet (*La maniere de bien traduire d'une langue en aultre. D'avantage. De la ponctuation de la langue Françoisse. Plus. Des accents d'ycelle*), ce qui explique son utilisation arbitraire.

apparaître dans le corps du chapitre. La grande majorité représente des scènes de l'*Enéide*, aisément identifiables grâce aux phylactères indiquant les noms des personnages figurés. D'après les répertoires bibliographiques consacrés à l'imprimeur-libraire, Denis de Harsy aurait publié les œuvres de Virgile en latin en 1535⁸⁵ : il est donc possible que les illustrations proviennent de cette édition. Ce réemploi avec phylactères crée une première incohérence manifeste entre rubrique/contenu du chapitre et image.

Ainsi, certains bois sont en totale incohérence avec le texte, comme par exemple celui qui illustre la rubrique « Comme le chevalier doré arriva au pin de l'estrange merveille, et se delibera de y coucher celle nuit, mais les mauvais esperis vindrent vers luy et l'emporterent en exil » (f. B r^o-v^o) représentant un combat de lutte entre Entelle et Darès pour les jeux funèbres d'Anchise. De même, le bois qui suit la rubrique « Comme la royne fist baigner Cueur daciez avec Blanchette sa fille, et Flamine la belle pucelle, et comme la royne dist au chevalier doré que Cueur dacier son escuyer estoit la belle Neronnes » (f. L viii r^o) représente un couple à droite de l'image dont l'homme porte une harpe, et à gauche le meurtre d'un personnage jeté dans la rivière où flottent d'autres cadavres (figure 41).

De manière générale, l'imprimeur-libraire se sert de l'illustration comme d'un marqueur thématique, sans chercher à être parfaitement cohérent, comme on peut le voir dans les exemples suivants :

⁸⁵ *Publii Vergili Maronis Mantuani Opera, duobus tomis distincta, accuratissimè cum accessione impressa. Index praetera ad omnia opera in calce est additus*, Lyon, Denis de Harsy pour les héritiers Simon Vincent, 1535 (voir Sybille von Gültlingen, *op. cit.*, p. 126, n° 83).

Rubrique	Description du bois
Comme le jouvenceau aulx armes d'or fust faict chevalier par le moyen de la collée que luy donna le Roy Peleon pensant la bailler a son filz Bethides (f. A ii r°).	La thématique chevaleresque s'illustre à travers la présence d'un personnage à cheval se dirigeant vers une ville fortifiée (Turnus dans l' <i>Énéide</i>). Dans le ciel sont représentés plusieurs dieux antiques : Vénus, Junon, Jupiter (f. A ii r°).
Comme la pucelle donna le bon soyr au chevalier dore apres qu'il eurent devisé ensemble, et se retira en sa chambre (f. C r°).	La thématique amoureuse s'illustre à travers la présence du personnage féminin. Triptyque représentant tour à tour : une femme attendant l'arrivée d'un bateau devant la mer ; une femme occupée à écrire devant un pupitre ; une femme visitant un malade couché sur un lit (f. C v°).
La coustume de mariage qui est au royaume de l'estrange marche quant on y marye une fille royalle (f. C ii r°).	La thématique du mariage s'illustre à travers la présence d'un couple. Triptyque représentant tour à tour : une dame à la fenêtre d'un château devisant avec un chevalier ; le chevalier qui tire la dame à lui dans une salle de château ; la dame métamorphosée en arbre et le chevalier qui chérit un arbre similaire. Il s'agit très certainement ici du mythe de Daphné et Apollon, que l'on trouve dans les <i>Métamorphoses</i> d'Ovide (f. C ii r°) ⁸⁶ .
Les peines et tormens que les seurs du roy Fergus firent souffrir, et endurer a la pucelle Neronnes (f. D vii v°).	La thématique de la souffrance s'illustre à travers la présence d'un feu dans lequel une femme jette une poudre. Le bois présente par ailleurs plusieurs personnages féminins (f. D vii v°).
Comme le chevalier doré estant endormy aupres d'une fontaine, Cueur d'acier luy mist ung anneau en son doyg (f. K vii r°).	La thématique de la fontaine s'illustre à travers la présence d'une vasque d'eau à gauche du bois. Mais l'image ne représente qu'un homme se tenant à droite du cadre, dans un paysage bucolique (f. K vii r°).

De la même manière, certains bois sont réutilisés afin d'illustrer des thématiques similaires : les duels sont représentés par le même bois (duel entre Béthidès et le Chevalier Doré, f. A viii v° ; duel entre Fergus et le Chevalier Doré, f. F v r°), mais aussi les tournois (le Chevalier Doré et Béthidès au tournoi du roi Péléon, f. A v r° ; le Chevalier Doré au tournoi dans lequel il doit défendre la reine contre Panthus son frère f. I iv r°), les déplacements (le Chevalier Doré prend congé de la bonne dame et se met à la poursuite du roi de Norvège, f. F iii r° ; un chevalier de passage donne des nouvelles de la Grande Bretagne au Chevalier Doré, f. H vii v°), ou encore les messagers (la messagère de Néronès parle au Chevalier Doré, f. E viii r° ; le Chevalier Doré est réconforté par une bonne dame qui lui dit que Néronès lui a envoyé une messagère f. F ii r°).

D'autres bois montrent aussi un souci manifeste de cohérence, comme celui illustrant la rubrique « La demande que fist ung des maulvais esperitz au chevalier doré » (f. B iii v°), qui représente un personnage se défendant avec un bâton contre deux créatures noires armées

⁸⁶ Rappelons que Denis de Harsy a publié à deux reprises les *Métamorphoses* d'Ovide en français, d'où provient certainement le bois gravé : *Le grand Olympe des histoires poétiques du prince de poésie Ovide Naso en sa Metamorphose, œuvre authentique et de haulte artifice, pleine de honneste recreation. Traduycte de latin en francoys, et imprimé nouvellement*, Lyon, Denys de Harsy pour Romain Morin, 1532. Rééditions en 1540. Voir Sybille von Gültlingen, *op. cit.*, p. 120, n° 63.

de flammes. De même, la rubrique « Comme le roy Fergus commanda de preparer la sepulture pour ensepvelir la pucelle Neronnes pensant quelle fust trespassee » (f. D viii v^o) est illustrée par un roi se recueillant devant un cercueil (figure 42). Les phylactères nous apprennent qu'il s'agit d'Evandre, héros de l'*Énéide*, sans doute devant le tombeau de son fils Pallas. Le même bois est réutilisé avec moins de cohérence lorsque Néronès, laissée seule, s'enfuit de son tombeau (f. G iv v^o). Enfin, la rubrique « Comme la royne s'en alla devers le roy pour luy compter l'aventure de la belle Neronnes, et comme puis apres les troys pucelles se habillerent, puis s'en vindrent devers le roy qui leur fist ung honneste receuil » (f. M ii v^o) est accompagnée d'un bois représentant deux scènes : à gauche, un roi ouvrant les bras à des demoiselles, et à droite, trois demoiselles assises dans une salle en train de deviser.

L'analyse de l'illustration du volume révèle surtout la pauvreté des scènes amoureuses représentées⁸⁷. Les scènes de combat sont plus nombreuses, un constat qui s'accorde avec le récit du *Chevalier Doré*, mais s'oppose à l'identité générique du roman voulue par l'imprimeur-libraire et, initialement, par son prédécesseur. Denis de Harsy disposait pourtant d'un stock de scènes amoureuses issues de ses précédentes publications de textes sentimentaux. Il a cependant préféré, peut-être aussi par souci de cohérence, favoriser un stock de bois plus chevaleresque, principalement des scènes de l'*Énéide*, qui possédait inévitablement une majorité de scènes épiques. On notera d'ailleurs quelques exemples d'images où la thématique chevaleresque s'impose alors que le texte ne mentionne pas de combat⁸⁸. Denis de Harsy a donc dû estimer que la présence d'une dominante épique au plan visuel n'était pas préjudiciable à son projet éditorial, dont le texte présente lui-même une ambiguïté générique. Peut-être était-ce également un moyen d'initier en douceur ses lecteurs en vue de publications plus chevaleresques. En effet, les imprimés d'*Amadis* battent son plein à cette époque, et son édition du *Recueil des histoires de Troie*⁸⁹ publiée en 1544 pourrait confirmer cette hypothèse.

⁸⁷ Mentionnons tout de même, pour la thématique amoureuse, la dernière gravure qui accompagne l'envoi, nous y reviendrons, et l'initiale décorée « L » qui débute le récit et présente un couple d'amants enlacés.

⁸⁸ Par exemple, pour le bois illustrant la rubrique suivante : « Comme le chevalier doré print congé du seigneur du chasteau engagé, et luy fist bailler chevaux et armeures, et comment la belle Neronnes le servit d'escuyer sans ce qu'ilz se entrecongneussent l'ung ne l'autre » (f. I v^o).

⁸⁹ *Le Recueil des histoires et singularitez de la noble cité de Troye la grande, nouvellement abrégé, lequel contient trois Parties, desquelles la premiere recite amplement l'histoire de Saturne et de Jupiter, et de leur antique progeniture et vertueux gestes : Des proesses de Perseus, et comment il conquist la Royne Meduse : de la haulte origine et merveilleuse nativité, aussi des renommez faictz d'armes du trespreux Hercules, et de sa mort. Et comme Jason par l'industrie de Medée conquist la Toyson d'or. Et aussi comment la cité de Troye fut trois foyz edifiée, et par les Gregeois trois foyz destruite. Avecques plusieurs aultres belles histoires tant en la seconde que en la troisieme partie en belle ordre descriptes, et de tres belles et elegantes figures (pour le solas et commodité des lecteurs) enrichiez*, Lyon, Denis de Harsy, 1544 (Sybille von Gültlingen, *op. cit.*, p. 137, n° 125), disponible en ligne :

La page de titre (figure 43) ne contient pas de gravure spécifique, mais fait apparaître la marque dite « d'Icare » (en fait de Dédale⁹⁰) et sa devise « Ne hault, ne bas, mediocrement » attribuées, on l'a vu, à Denis de Harsy. Le titre reprend celui de l'édition Janot et l'imprimeur-libraire se permet d'inscrire la mention « Avec privilege » en bas de page alors qu'aucun document légal n'est reproduit pour le prouver. Marie Chèvre rappelle que Denis de Harsy avait déjà eu recours à cette pratique dans des éditions de 1537 et 1540⁹¹. Elle constituait sûrement une stratégie commerciale destinée à séduire le lecteur et à décourager les concurrents potentiels. Plusieurs éditions de Denis de Harsy adoptent une présentation parfaitement similaire pour leur page de titre, comme par exemple celle des *Comptes amoureux* ou du *Courtisan* de Castiglione⁹². Le *Chevalier Doré* est donc intégré à un ensemble éditorial indépendant et reconnaissable, composé de textes ou de fictions renaissantes, humanistes et sentimentaux. À ce titre, le verso du dernier feuillet est également significatif (figure 44). Il présente, sur une même page, l'envoi, suivi d'une gravure et du colophon⁹³. La mise en page marque donc, mieux que chez Janot, la rupture entre discours fictionnel et discours péritextuel. Elle permet encore d'attirer l'attention du lecteur, qui se voit, on l'a dit, personnellement interpellé⁹⁴. Mais au lieu d'illustrer l'acte auctorial comme l'avait fait Denis Janot, Denis de Harsy propose un bois représentant un personnage féminin vêtu à la mode renaissante, se tenant debout dans une vaste salle, à côté d'un grand vase rempli de fleurs, avec, à sa droite, un cupidon de dos, dont on aperçoit la flèche. Il s'agit là d'un marqueur générique indiquant au lecteur une histoire amoureuse (aux côtés de bois gravés qui peinent à remplir cette fonction), donnant à voir un personnage féminin. Notons que ce choix, qui propose en même temps une identification du lecteur ou plutôt de la lectrice, pourrait également indiquer l'existence d'un public féminin attaché à la production éditoriale sentimentale de Denis de Harsy.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15101267.r=recueil%20des%20histoires%20de%20troye%20harsy?rk=21459;2>. Notons que Denis de Harsy a également publié la même année *La Destruction de Troie*, un mystère en quatre journées qui met en scène le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure mais qui est fondé sur l'*Historia destructionis Troiae* de Guido da Colonna (1287), écrit par Jacques Milet en 1450-1452 et faussement attribué à Jean de Meun par l'éditeur. Là encore, la thématique chevaleresque intègre la production éditoriale de Denis de Harsy (voir la notice de l'édition dans Sybille von Gültlingen, *op. cit.*, p. 137, n° 126).

⁹⁰ Voir Francis A. Johns, « Denys de Harsy and Orion », *Gutenberg Jahrbuch*, 1988, p. 122-125.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 80-81. Elizabeth Armstrong rappelle que cette pratique était assez courante dans la première moitié du XVI^e siècle (elle en comptabilise 73 cas) : « Publishers and printers who put only « cum privilegio » on the title-page presumably relied upon being asked for details by any fellow-members of the booktrade who desired to reprint that book when it was no longer protected by privilege » (*Before Copyright : the French Book-Privilege System 1498-1526*, *op. cit.*, p. 158).

⁹² Voir les reproductions dans les articles de William Kemp, *op. cit.*, p. 272 et Stephen Rawles, *op. cit.*, p. 46.

⁹³ Le texte reste identique à l'édition Janot.

⁹⁴ Notons, dans la même perspective, la présence d'une initiale décorée « N » qui commence le prologue et présente un musicien jouant du luth, vêtu à la mode de l'époque. L'imprimeur-libraire indique ici le projet émanant du volume : divertir le lecteur.

L'imprimeur-libraire lyonnais a bien conçu sa réédition du *Chevalier Doré* comme un texte sentimental. Il reste néanmoins possible, si l'on se fie à ses choix en matière d'illustration, qu'il ait tout de même voulu souligner l'ambiguïté générique de ce texte, et ce à des fins commerciales. L'identité originelle du *Chevalier Doré* ne tombe cependant pas dans l'oubli. Elle va lui permettre d'intégrer, sous la forme éditoriale traditionnelle des romans de chevalerie médiévaux, la production de Jean Bonfons, imprimeur-libraire spécialisé, pour le plaisir de ses lecteurs avertis.

Jean Bonfons et le retour à l'identité générique originelle

Rappelons que l'imprimeur-libraire parisien, que nous avons déjà rencontré au sein de l'itinéraire autour d'*Ogier le Danois*, s'inscrit dans une véritable dynastie éditoriale spécialisée dans le roman de chevalerie médiéval. En effet, Jean Bonfons succède à son beau-père Pierre Sergent, qui avait lui-même succédé à Jean Saint Denis, et dont il avait prolongé la collaboration avec un autre imprimeur-libraire, Jean Longis. Ces grands noms de l'imprimerie parisienne s'étaient déjà intéressés de près aux romans de chevalerie. À une date inconnue, au cours de la période d'activité de Jean Bonfons, le *Chevalier Doré* est récupéré pour mieux (re)concorde avec le corpus imprimé de l'imprimeur-libraire. Actif de 1543 à 1566, l'éditeur compte à son actif 39 romans de chevalerie, dont 6 publiés par sa veuve, ce qui constitue un tiers de sa production éditoriale⁹⁵. La famille Bonfons (le père, la veuve, puis le fils) s'est distinguée par le succès de ses éditions populaires dans lesquelles les caractères gothiques sont conservés jusque tardivement⁹⁶. Selon Sergio Cappello, l'imprimeur-libraire aurait progressivement développé, au sein de sa production éditoriale, un véritable modèle de page de titre propre aux romans de chevalerie médiévaux. Outre les caractéristiques typographiques et de mise en page habituelles (le format in-4, le gothique, la présentation sur deux colonnes, les chapitres courts ou les nombreuses lettrines), on peut relever dans son corpus la présence systématique, sur les pages de titre, des encres noire et rouge, la mise en relief des trois premières lignes du titre par les gros caractères ou encore la grande initiale ornée qui s'étale

⁹⁵ Voir le catalogue des éditions de Jean Bonfons dans le mémoire d'Arlette Destot, *op. cit.*, p. 129-139.

⁹⁶ Pour les informations se rapportant à leurs périodes d'activité, voir Philippe Renouard, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondeurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle*, Paris, M. J. Minard, 1965, p. 42-43. Voir aussi les travaux d'Arlette Destot, *Un libraire parisien au XVI^e siècle : Jean Bonfons. Edition et littérature populaire*, Université de la Sorbonne-Paris I, Mémoire de maîtrise, 1977 [BNF Usuels IMPR-LIBR Nz 88ter] et d'Annie Charon-Parent, « Jean Bonfons, libraire parisien, et l'illustration des romans de chevalerie », in *Le livre et l'image en France au 16^e siècle*, Cahiers V. L. Saulnier, 6, 1989, p. 57-74, concernant les gravures des éditions Bonfons.

sur la même hauteur. Ces éléments récurrents participent ainsi d'un effet de collection⁹⁷. Pour finir, rappelons l'hypothèse d'une « collaboration commerciale » entre la « Galaxie Trepperel » et la famille Bonfons⁹⁸, qui expliquerait la circulation du *Chevalier Doré* depuis les ateliers de Denis Janot jusqu'à ceux de Jean Bonfons.

Si la source de l'édition Bonfons paraît donc assez évidente, il nous faut néanmoins vérifier cette hypothèse en comparant un même extrait au sein des trois versions étudiées jusqu'à présent⁹⁹ :

⁹⁷ Voir Sergio Cappello (*op. cit.*, p. 545-547) et sa démonstration d'une mise en place progressive de ces caractéristiques homogénéisantes sur plusieurs périodes : « Selon notre hypothèse, qui reste à vérifier, et à étayer par les résultats d'une analyse rapprochée des exemplaires, une mise en place progressive d'un modèle de page de titre s'est élaborée par touches successives et le modèle choisi, une fois fixé, a été adopté pour l'ensemble des romans imprimés par la suite ». Les romans qui suivent le modèle une fois fixé sont les suivants : la réédition d'*Artus de Bretagne*, le *Chevalier doré*, *Geoffroy a la grant dent*, le *Chevalier Bayard*, *Guérin de Montglave*, *Isaïe le triste*, *Huon de Bordeaux*, *Les quatre fils Aymon*, *Berinus*, *Guy de Warvich*, *Jehan de Saintré*, *Bertrand du Guesclin* et, chez la veuve, *La Belle Helaine* et *Valentin et Orson*. L'hypothèse d'une catégorisation à partir de textes issus des différentes matières médiévales, défendue dans notre première partie théorique, se vérifie donc encore une fois ici au plan de la mise en livre et au sein même du corpus éditorial d'un imprimeur-libraire.

⁹⁸ Cette hypothèse, rappelons-le, repose sur l'inventaire après décès de Jean Janot (voir Graham A. Runnalls, *op. cit.*). Y figurent plusieurs titres, qui correspondent à des invendus sous forme de piles de feuilles de papier non reliées, ayant aujourd'hui disparu. On en trouve cependant des réémissions chez d'autres imprimeurs-libraires, qu'ils soient des membres de la « Galaxie Trepperel » ou des confrères parisiens, comme Jean Saint-Denis, Pierre Sergent, Jean Bonfons et Nicolas Bonfons (voir « *Ogier le Danois* et le triomphe de l'univers guerrier », p. 130-131).

⁹⁹ Nous plaçons la version de l'édition Bonfons au centre du tableau afin de faciliter la comparaison avec les deux versions précédentes.

Édition Denis Janot	Édition Jean Bonfons ¹⁰⁰	Édition Denis de Harsy
L'Histoire recite que le roy Peleon se delibera de faire chevalier son filz et ses deux nepveux ; affin qu'ilz se trouvassent au tournoy qu'il avoit ordonné, et sus le soir s'en alla au temple, ou il demoura toute la nuict pour endoctriner son filz et ses nepveux : Or vous debvez scavoir qu'avant que le roy entrast au temple il y estoit entré ung jouvenceau qui avoit intention d'estre chevalier le lendemain, et pource estoit il venu au temple pour faire ses oraisons , et scachez que toute la nuict ne parla, car y vouloit noter les parolles que le roy disoit à son filz, et quand le jouvenceau sentit qu'ilz dormoient , il ne dit mot, mais pensa tousjours comment il pourroit parler au roy , si s'advisa que le lendemain avant que le roy partist du temple il luy requerroit qui le vouldist faire chevalier avec son filz et ses deux nepveux [...] (f. A ii r ^o - v ^o).	L'histoire recite que le Roy Peleon se delibera de faire chevalier son filz et ses deux nepveulx : affin qu'ilz se trouvassent au tournoy qu'il avoit ordonné, et sus le soir s'en alla au temple : ou il demoura toute la nuict pour endoctriner son filz et ses nepveux. Or vous debvez scavoir qu'avant que le roy entrast au temple il y estoit entré un jouvenceau qui avoit intention d'estre chevalier le lendemain, et pource estoit il venu au temple pour faire ses oraisons et scachez que toute la nuict ne parla car y vouloit noter les parolles que le roy disoit a son filz : et quand le jouvenceau sentit qu'ilz dormoient il ne dit mot, mais pensa tousjours comment il pourroit parler au roy si s'advisa que le lendemain avant que le roy partist du temple il luy requerroit qui le vouldist faire chevalier avec son filz et ses deux nepveux [...] (f. A ii r ^o).	L'Histoire recite que le Roy Peleon se delibera de faire chevalier son filz et ses deulx nepveux , affin qu'ilz se trouvassent au tournay qui l'avoit ordonné, et sus le soir s'en alla au temple, ou il demoura toute la nuict pour endoctriner son filz et ses nepveux, or vous debves scavoynr que avant que le Roy entrast au temple il y estoyt entré ung jouvenceau qui avoyn intention d'estre chevalier le lendemain, et pource estoyt il venu au temple pour faire ses oraysons , et saches que toute la nuycet ne parla, car y vouloyt noter les parolles que le Roy disoit à son filz, et quand le jouvenceau sentit qu'ilz dormoyent , il ne dist mot, mais pensa tousjours comment il pourroyt parler au Roy si se advisa que le lendemain avant que le Roy partist du temple il luy requerroit qui le vouldist faire chevallyer avec son filz et ses deux nepveux [...] (f. A ii r ^o - v ^o).

Outre quelques variantes sans incidence, on remarque des corrections récurrentes qui isolent la version de l'édition Denis de Harsy des deux autres : l'absence d'élision (pour le « que » ou le « se »), la majuscule à « roy », la graphie « y » au lieu de « i » pour les terminaisons verbales et dans l'orthographe de certains mots, ou encore une graphie « es » pour la terminaison verbale de la deuxième personne du pluriel au présent. Cette mise en regard des trois versions confirme la parenté soupçonnée entre les éditions Denis Janot et Jean Bonfons, ce qui n'exclut pas un témoin intermédiaire (de même que l'existence d'une édition antérieure à celle de Denis Janot) qui ne serait pas parvenu jusqu'à nous.

Les caractéristiques techniques de cette édition reviennent à la forme traditionnelle des imprimés de romans de chevalerie médiévaux. On relèvera l'emploi de la typographie gothique, du format in-4, la présentation sur deux colonnes, l'insertion des pieds-de-mouches au début des rubriques ou pour marquer certains changements de paragraphes, et la présence des initiales décorées, en alternance avec les pieds-de-mouche. La page de titre, en plus d'être conforme au modèle des éditions chevaleresques de Jean Bonfons, ne laisse pas de doute non plus sur la réception générique du roman (figure 45). L'utilisation de la grande initiale décorée, des grands caractères sur trois lignes, de l'encre rouge en alternance avec l'encre

¹⁰⁰ Notre analyse se base sur l'exemplaire conservé à la BNF sous la côte Rés. Y2-672.

noire sur certains mots, et de la gravure fortement marquée génériquement, rappelle également les éditions de ses confrères ou prédécesseurs, particulièrement celles des imprimeurs-libraires de la « Galaxie Trepperel ». Le titre est modifié pour rester conforme à cette récupération générique et devient :

L'hystoire du chevalier aux armes dorée et Bethides et de la pucelle surnommée Cueur D'acier et des grand joustes et combastz et fais d'armes que fist le chevalier estrange en plusieurs et diverses places pour soutenir son honneur.

La « plaisante et amoureuse hystoire » est simplifiée en « L'hystoire », terme qui renvoie traditionnellement aux récits chevaleresques en prose issus du fonds médiéval. Le chevalier doré est renommé « chevalier aux armes dorée », un changement sur lequel nous reviendrons. Béthidès est intégré au titre alors qu'il n'y figurait pas auparavant, et la thématique chevaleresque est développée à travers un lexique typique (« joustes », « combastz », « fais d'armes », « honneur »). Notons aussi que l'adjectif « estrange » souligne le caractère mystérieux du héros et la perspective de la quête identitaire¹⁰¹. Si l'on observe la mise en page de ce titre, on s'aperçoit que la mention de la pucelle est reléguée au second plan et apparaît en troisième position, écrite en plus petits caractères. L'éditeur propose Béthidès comme partenaire principal du héros, révoquant la primauté du couple d'amants. Le duel chevaleresque l'emporte sur le duel amoureux, comme le montre aussi le bois gravé inséré sous ce titre. Il représente le combat entre deux chevaliers armés face à face, montés sur leurs chevaux et brandissant leurs massues. La scène prend place au pied d'un château, sous le regard de trois dames se tenant à un balcon, dans un décor plutôt oriental au vu de la nature environnante.

Jean Bonfons reproduit à l'identique le prologue mais lui ajoute un bois gravé occupant la majeure partie de la page. Rappelons que Denis de Harsy y soulignait le projet de divertir le lecteur, à travers une initiale historiée représentant un musicien vêtu à la mode de l'époque et jouant du luth. En outre, l'initiale permettait de délimiter l'espace péri-textuel de celui de la fiction. Jean Bonfons se place dans la même perspective en présentant, comme l'avait fait Denis Janot pour illustrer l'envoi, une figure auctoriale dans un décor médiéval (figure 46) : un personnage, entouré d'objets rappelant le geste d'écriture (encre, plume, livres), est assis devant un pupitre où repose un livre. Il semble réfléchir, le visage posé contre sa main dont le bras est replié et repose sur un meuble. Ce bois semble avoir une fonction générique puisque Jean Bonfons l'utilise dans plusieurs romans de chevalerie, en général sur

¹⁰¹ L'expression « chevalier estrange » prête aussi à confusion puisqu'un personnage secondaire est appelé de cette manière dans le roman (il sépare le Chevalier Doré et Béthidès lors de leur premier combat et leur propose de se retrouver au pin de l'étrange merveille, chapitres II et III).

le dernier feuillet du premier cahier, avec la table des chapitres et le prologue¹⁰². Quant à l'envoi, il est également reproduit à l'identique mais sans être isolé du récit qui le précède : introduit par une initiale, il apparaît à la suite du dernier paragraphe du roman. La mise en exergue péritextuelle qui soulignait l'adresse au lecteur est donc négligée ici. À moins que le colophon, identique lui aussi et se démarquant clairement du texte, ne joue ce rôle. Il présente d'une part le mot « Finis » précédé d'un pied-de-mouche, détaché du reste par des sauts de lignes et centré sur la page. Le colophon utilise d'autre part de très gros caractères pour le début du texte : « Cy fine la tresjoyeu- ». Enfin, il est centré sur la page et propose une mise en forme en cul-de-lampe.

Les rubriques sont toutes conservées, seules quelques modifications orthographiques sont à relever (« comme » devient « comment »). En revanche, la mise en paragraphe est inédite et semble surtout se conformer aux exigences de la mise en page (qui passe d'une à deux colonnes) et de sa décoration, même si elle reproduit aussi parfois sa source¹⁰³. Par exemple, lorsque le texte change de colonne en même temps qu'une nouvelle phrase commence, l'éditeur insère systématiquement une initiale décorée alors que rien, hormis des raisons matérielles, ne justifie un nouveau paragraphe (chapitre VI, f. B iv r°). Le découpage qui avait été proposé par la source est alors supprimé pour conserver une cohérence visuelle (voir f. B iii v° : Denis Janot faisait débiter un nouveau paragraphe à « Quand le preux et vaillant chevalier Doré »). Quant au chapitre II, il propose d'abord un premier paragraphe plus long que celui de la source mais plus cohérent dans sa délimitation puisque le suivant commence à la phrase « Or peu de temps apres que Bethides veit que la fin du tournoy s'approchoit [...] » (f. A iii r°). Celle-ci marque la fin d'une ellipse d'une partie du tournoi, développée à l'origine dans le *Perceforest*. Ce découpage apparaît plus approprié que celui de la source, qui ne se servait pas de la mise en page pour marquer le saut dans le temps. La suite du chapitre supprime encore le paragraphe suivant de la source, puis respecte le découpage de Denis Janot pour les quatre derniers, marqués successivement de deux pieds-de-mouches puis de deux initiales. De manière générale, on relèvera, tout comme chez les prédécesseurs de Jean Bonfons, un nombre limité de paragraphes. Enfin, les « mises en exergue typographiques » font chacune l'objet d'un traitement différent. L'inscription gravée sur le perron près du pin de l'étrange merveille est directement intégrée au texte sans aucune mise

¹⁰² Voir Annie Charon-Parent, *op. cit.*, p. 64, note 9, qui mentionne d'autres exemples conservés à la BNF : *Berinus* (f. a vi r°, Rés. Y2-670) et *Guy de Warvich* (f. A i v°, Rés Y2 693bis).

¹⁰³ Le découpage de la lamentation de Néronès que nous avons relevé chez Janot et Harsy n'est pas conservé chez Bonfons (f. E iii v°), au contraire, curieusement, des retours à la ligne dans le discours de Tarquin à Pernehan (f. K ii v°).

en relief, si ce n'est qu'elle marque la fin d'un paragraphe (f. B ii v°). En revanche, l'épithaphe de Fergus conserve une mise en page particulière grâce à la formule de titre marquée par un alinéa et centrée sur la page, suivie, après un saut de ligne, du texte introduit par un pied-de-mouche. Ensuite, un nouvel espace d'une ligne est inséré, avant l'introduction d'une initiale décorée et d'un paragraphe. Cependant, aucun bois ne fait suite à l'épithaphe : la mise en exergue produit donc moins d'effet chez Jean Bonfons, qui n'en a peut-être pas saisi la portée, que chez ses prédécesseurs.

La mise en texte ne révèle pas de modification notoire, si ce n'est le changement de nom du personnage, que nous avons déjà relevé sur la page de titre, également transformé dans toutes les rubriques et sur l'ensemble du récit. Le « Chevalier Doré » devient donc le « Chevalier aux armes dorée », Jean Bonfons prenant soin de préciser la source de la caractéristique dorée : les armes. Malgré la lourdeur de la formule, l'imprimeur-libraire se risque à une nouvelle appellation, laquelle met l'accent sur l'un des attributs majeurs du chevalier. Peut-être tient-il à éviter un possible amalgame avec la couleur de l'armure qui définit le surnom du chevalier dans d'autres romans arthuriens. Les armes, caractéristiques plus réalistes au XVI^e siècle (dans le récit, il est d'abord question des éperons puis de l'écu) sont donc rappelées à chaque fois que le surnom du chevalier apparaît dans le roman. Ce soin particulier reste un privilège réservé au héros, dont ne bénéficient pas les autres personnages. Ainsi Béthidès qui conserve à l'occasion son surnom de Chevalier Blanc (alors qu'il porte lui aussi des armes blanches et non pas une armure de la même couleur).

Les bois, fortement marqués génériquement, sont au nombre de dix-sept, dont deux répétés trois fois et quatre répétés deux fois. On les trouve également dans d'autres romans imprimés par les Bonfons¹⁰⁴ ou par la « Galaxie Trepperel »¹⁰⁵. Sans surprise, la thématique guerrière y est dominante et s'impose parfois même lorsque la rubrique ne l'y invite pas. Par exemple, sur le modèle de Denis Janot et Denis de Harsy, un bois est inséré dans le corps du chapitre V (« Comment le Chevalier aux armes Dorée arriva au pin de l'étrange merveille, et

¹⁰⁴ Annie Charon-Parent relève plusieurs exemples de réemplois : le bois représentant un personnage agenouillé devant un roi et une reine sous le regard de deux autres personnages en arrière-plan (chapitre I dans le *Chevalier Doré*) apparaît aussi dans *Alexandre le Grand*, *Artus de Bretagne*, le *Chevalier Bayard*, *Bertrand Du Guesclin*, *Godeffroy de Bouillon*, *Guy de Warvich*, *Jourdain de Blaves*, *Mabrian*, et *Paris et Vienne*. Celui représentant un roi et une reine qui assistent à une joute (chapitres XXV et XXXVII dans le *Chevalier Doré*) apparaît également dans *Jourdain de Blaves*, *Bertrand Du Guesclin*, *Paris et Vienne*, et *Guy de Warvich*. Enfin, celui représentant un homme blessé au milieu d'une bataille (chapitres XX, XXXVIII, et XL dans le *Chevalier Doré*) est reproduit dans *Alexandre le Grand*, *Bérinus*, le *Chevalier Bayard*, *Bertrand Du Guesclin*, *Godeffroy de Bouillon*, et *Guy de Warvich* (*op. cit.*, p. 65 note 15, note 24 et note 23). Notons que l'on retrouve presque le même corpus de textes pour ces bois réemployés, ce qui laisse supposer qu'ils ont pu être imprimés à la même période.

¹⁰⁵ C'est le cas pour plusieurs bois, comme celui représentant un blessé au milieu d'une bataille (voir édition d'*Ogier* par Lotrain/Janot, f. A vii v°) ou cet autre figurant un roi et une reine qui assistent à une joute (même édition, f. C vii v°).

se delibera d'y coucher celle nuict, mais les mauvais esperitz vindrent vers luy, et l'emporterent en exil »), au moment où un mauvais esprit ordonne d'emmener le Chevalier Doré en exil (f. B ii r°). Comme ses prédécesseurs, Jean Bonfons choisit de représenter ce passage par une scène de combat. Elle figure une bataille opposant deux groupes armés devant une ville fortifiée. De même, la rubrique « Le ravissement de la pucelle par les chevaliers du roy Fergus » (f. E ii v°), dont le chapitre ne mentionne aucun combat consécutif à l'enlèvement de Néronès, est illustrée par un blessé à terre au milieu d'une bataille. Un dernier exemple, que l'on trouvait également chez les prédécesseurs de Bonfons, montre encore le même bois (f. L iv r°), mais cette fois pour illustrer la rubrique suivante : « De Gadiffer qui s'aperceust du deuil que demenoit cueur d'acier craignant que le chevalier aux armes Doree eust du pire en ce combat » (f. L iii v°). Le bois est ici plus fidèle au contenu du chapitre, qui traite effectivement d'un combat, plutôt qu'à la rubrique qui se focalise sur un échange entre deux personnages. Dans ces différents exemples, la thématique guerrière s'impose à travers une lecture verticale, même si elle n'est pas toujours cohérente avec le récit ou la rubrique. La présence de la thématique féminine est également à signaler, comme lorsque Néronès envoie une messagère au Chevalier Doré (« De la damoiselle qui fut envoyée de par la pucelle au chevalier aux armes dorée pour luy faire entendre de ses nouvelles », f. D iv v°) ou que les sœurs du roi Fergus sont mentionnées (« Les peines et les tormentz que les seurs du roy firent souffrir et endurer a la pucelle Neronnes », f. E iv r°). Apparaît alors un bois identique représentant quatre femmes couronnées se tenant à côté d'une fontaine devant un château (figure 47). La thématique amoureuse s'affiche plus précisément lorsque le Chevalier Doré prend congé de la belle Néronès (« Comment le chevalier aux armes Dorée print congé de la pucelle luy promettant de retourner dedans soixante jours et comme il print le meilleur cheval du roy », f. D iii r°) ou qu'il s'en retourne vers elle quelques chapitres plus loin (« Comment le Chevalier aux armes Doree se partit pour aller trouver la pucelle Neronnes sa dame, et par le chemin il trouva la beste glatissent, laquelle il subjuga et de plusieurs aultres adventures qui luy survindrent », f. F v°). Là encore, on relève l'utilisation d'un bois identique figurant un chevalier armé et prêt à monter à cheval, saluant une dame et sa suivante (figure 48). Il faut souligner ici la fonction structurante de l'image. Elle marque en effet le départ et le retour du héros dans le récit, dont il n'avait plus été question depuis son premier congé. Elle pourrait d'ailleurs paraître incohérente pour la seconde rubrique car le héros n'est pas amené à retrouver Néronès dans ce chapitre. Mais la répétition du bois précédent permet au lecteur de bien repérer ce retour après une longue absence. Et c'est la thématique amoureuse qui s'impose alors que la rubrique et le contenu du chapitre traitent de

faits d'armes. L'éditeur choisit de souligner ici, à travers une lecture à nouveau verticale, la quête amoureuse plutôt que l'aventure individuelle.

Jean Bonfons s'est réapproprié le *Chevalier Doré* pour en faire un véritable roman de chevalerie, dans la veine des grands succès éditoriaux de sa production. L'itinéraire éditorial de ce roman, marqué par des allers-retours entre Paris et Lyon, revient une dernière fois dans la cité rhodanienne avec deux éditions de Benoît Rigaud.

Benoît Rigaud : mise en livre d'un récit sentimental

Nous retrouvons ce libraire pour la troisième fois, après les itinéraires éditoriaux de *Lancelot* et d'*Ogier*. Benoît Rigaud est spécialiste, entre autres, des rééditions de vieux livres de chevalerie à moindre coût, à destination d'un public élargi, et précurseur de la future « Bibliothèque bleue ». Si les romans de chevalerie représentent une part modeste de sa production générale estimée à 1500 titres environ, l'éditeur en publie tout de même une cinquantaine entre 1572 et 1597¹⁰⁶, au moment de la dernière vague éditoriale du genre au XVI^e siècle. Mais le *Chevalier Doré* ne semble pas avoir été publié en tant que « vieux roman » de chevalerie, comme le portent à croire le retour au titre proposé jadis par Denis Janot puis par Denis de Harsy, ainsi que le choix du format in-16¹⁰⁷. Le libraire lui consacre deux éditions, la première en 1570 et la seconde en 1577, des dates antérieures à ses premières publications chevaleresques. Francesco Montorsi¹⁰⁸ rappelle que le libraire s'intéresse plus particulièrement aux textes littéraires à partir des années 1570, bien qu'il en publie quelques-uns dès le début de son activité, lorsque les privilèges du gouvernement lyonnais pour faire imprimer les textes officiels arrivent à échéance. Ce choix éditorial se révèle judicieux d'un point de vue commercial puisque Benoît Rigaud atteint son pic de production en 1574. Son édition de 1570 du *Chevalier Doré* marque donc cette nouvelle période de production littéraire, précédant de deux années le lancement de son catalogue chevaleresque. Elle pourrait constituer, par son identité générique hybride, une sorte d'édition de transition. Par ailleurs, elle s'inscrit dans une production sentimentale qu'il convient de détailler. Benoît Rigaud s'intéresse assez tôt à la thématique amoureuse avec son édition

¹⁰⁶ Voir l'article de Francesco Montorsi, « La production éditoriale de Benoît Rigaud et son catalogue chevaleresque » *Carte Romanze*, 2/2, 2014, p. 371.

¹⁰⁷ Si l'on compare l'édition du *Chevalier Doré* de Rigaud avec son catalogue de romans de chevalerie, on remarque que ses caractéristiques techniques la rapprochent plutôt des « nouveaux romans » de chevalerie, que des « vieux romans ». Elle partage en effet avec eux le format in-16, alors que les « vieux romans » se présentent dans un format in-4 ou in-8.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 377-378.

d'*Eurialus et Lucrece* en 1556, en association avec Jean Saugrain¹⁰⁹. Mais il faut attendre une quinzaine d'années pour qu'il manifeste un nouvel intérêt pour le genre, avec ses éditions du *Chevalier Doré*, et, la même année, de *Flores et Blanchefleur* accompagnée de la *Complainte que fait un amant contre amour et sa dame*¹¹⁰ (réédité en 1596), en collaboration avec le même imprimeur François Durelle. L'année 1574 verra la publication de deux autres récits sentimentaux : les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore¹¹¹ et l'*Histoire d'Aurélius et Isabelle*¹¹², rééditée en 1582. Notons encore la publication d'*Arnalte et Lucenda* en 1583¹¹³, ainsi que celles d'autres textes amoureux, traités, histoires d'amour grecques ou poèmes tout au long de son activité. Tous ces textes sont imprimés dans un format unique, l'in-16, le même choisi par Rigaud pour le *Chevalier Doré*. C'est encore une fois la preuve que le roman est perçu par l'éditeur comme un élément du corpus sentimental.

Pour qui souhaite identifier la source de Benoît Rigaud, l'édition de Jean Bonfons, dont les modifications de titre et de nom du héros ne sont pas conservées¹¹⁴, peut être éliminée d'office. Reste les éditions Denis Janot et Denis de Harsy, dont on peut revenir aux versions de l'extrait déjà étudié pour déterminer la source de Jean Bonfons, en plaçant cette fois la version de Benoît Rigaud en regard :

¹⁰⁹ *L'Amour d'Eurialus et Lucrese, Par lequel est succinctement demonstré quel profit vient du chaste amour, et quel dommage de l'impudique, avecq quelques Epistres. Le tout nouvellement mis en François, par I. M.*, Lyon, Benoît Rigaud et Jean Saugrain, 1556 (voir Henri Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, éditeurs, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle, publiée et continuée par Julien Baudrier*, Lyon/Paris, Brun/Picard, 1895-1921, t. III, p. 198).

¹¹⁰ *Histoire amoureuse de Flores et Blanchefleur, sa mye, avec la complainte que fait un amant, contre amour et sa dame. Le tout mis d'Espagnol en François par Maistre Jaques Vincent*, Lyon, Benoît Rigaud (imprimé par François Durelle), 1570 (voir Baudrier, *op. cit.*, p. 267). Il est particulièrement intéressant de mettre cette édition en relation avec celle du *Chevalier Doré*. Publiée la même année, elle présente en effet la même particularité : celle d'une identité générique équivoque, cette fois entre « nouveau roman » et récit sentimental. Voir votre article en collaboration avec Anne Réach-Ngô, « Transmettre l'histoire de Floire et Blancheflor en France au XVI^e siècle : positionnement sur le marché et stratégies de publication », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 35, 2019, à paraître.

¹¹¹ *Comptes amoureux par Madame Jeane Flore touchant les punitions de ceux qui contemnent et mesprisent le vray amour*, Lyon, Benoît Rigaud, 1574 (voir Baudrier, *op. cit.*, p. 301).

¹¹² *L'Histoire d'Aurelius et Isabelle en italien et françois : en laquelle est disputé qui baille plus d'occasion d'aymer, l'homme à la femme, ou la femme à l'homme. Plus la Deiphire de M. Leon Baptiste Albert, qui enseigne d'éviter l'amour mal commencee. Le tout de nouveau diligemment conféré, reveu et corrigé*, Lyon, Benoît Rigaud, 1574 (voir Baudrier, *op. cit.*, p. 310).

¹¹³ *Petit traité d'Arnalte et Lucenda, traduit de l'espagnol (de Diego de San Pedro) en françois (par Nic. De Herberay, sieur des Essars) avec une traduction italienne par Barthel Maraffi*, Lyon, Benoît Rigaud, 1583 (voir Baudrier, *op. cit.*, p. 378).

¹¹⁴ De même que son découpage en paragraphes (avec l'exemple du critère temporel dans le chapitre II à partir de la phrase : « Or peu de temps apres que Bethides veit que la fin du tournoy s'approchoit [...] ») ou sa rubrique du dernier chapitre légèrement modifiée (le nom « pucelle » est ajouté devant « Néronès », là où Janot et Harsy se limitaient à « la belle Néronnes »).

Édition Denis Janot	Édition Benoît Rigaud 1570 ¹¹⁵	Édition Denis de Harsy
L'Histoire recite que le roy Peleon se delibera de faire chevalier son filz et ses deux nepveux ; affin qu'ilz se trouvassent au tournoy qu'il avoit ordonné, et sus le soir s'en alla au temple, ou il demoura toute la nuict pour endoctriner son filz et ses nepveux : Or vous debvez scavoir qu'avant que le roy entrast au temple il y estoit entré ung jouvenceau qui avoit intention d'estre chevalier le lendemain, et pource estoit il venu au temple pour faire ses oraisons , et scachez que toute la nuict ne parla, car y vouloit noter les parolles que le roy disoit à son filz, et quand le jouvenceau sentit qu'ilz dormoient , il ne dit mot, mais pensa tousjours comment il pourroit parler au roy , si s'advisa que le lendemain avant que le roy partist du temple il luy requerroit qui le vouldist faire chevalier avec son filz et ses deux nepveux [...] (f. A ii r ^o - v ^o).	L'Histoire recite que le Roy Peleon se delibera de faire chevalier son filz et ses deux nepveux : affin qu'il se trouvassent au tournay qui l'avoit ordonné, et sus le soir s'en alla au temple, ou il demoura toute la nuict pour endoctriner son fils et ses nepveux, or vous debves scavoir que avant que le Roy entrast au temple il y estoit entré ung jouvenceau qui avoit intention d'estre chevalier le lendemain, et pource estoit il venu au temple pour faire ses oraisons , et scaches que toute la nuict ne parla, car y vouloit noter les parolles que le Roy disoit a son filz, et quand le jouvenceau sentit qu'ils dormoyent il ne dist mot, mais pensa tousjours comment il pourroit parler au Roy si se advisa que le lendemain avant que le Roy , partist du temple il lui requerroit qui le vouldist faire chevallier avec son fils et ses deux nepveux [...] (f. A ii v ^o).	L'Histoire recite que le Roy Peleon se delibera de faire chevalier son filz et ses deulx nepveux , affin qu'ilz se trouvassent au tournay qui l'avoit ordonné, et sus le soir s'en alla au temple, ou il demoura toute la nuict pour endoctriner son filz et ses nepveux, or vous debves scavoyr que avant que le Roy entrast au temple il y estoyt entré ung jouvenceau qui avoit intention d'estre chevalier le lendemain, et pource estoyt il venu au temple pour faire ses oraysons , et saches que toute la nuict ne parla, car y vouloyt noter les parolles que le Roy disoit à son filz, et quand le jouvenceau sentit qu'ilz dormoyent , il ne dist mot, mais pensa tousjours comment il pourroyt parler au Roy si se advisa que le lendemain avant que le Roy partist du temple il luy requerroit qui le vouldist faire chevallyer avec son filz et ses deux nepveux [...] (f. A ii r ^o - v ^o).

La version de Benoît Rigaud est clairement plus proche de celle de Denis de Harsy, dont elle conserve la terminaison « es » pour la deuxième personne du pluriel au présent, la majuscule à « Roy », et l'absence d'élision pour « que » et « se ». Elle reproduit également deux leçons fautives : « qui l'avoit ordonné » (« qu'il avoit ordonné ») et « tournay » (« tournoy »). La graphie « y » est cependant corrigée en « i » (hormis pour deux oublis : « avoyt » et « dormoyent »)¹¹⁶. De même si l'on observe la mise en paragraphe, on constate que Benoît Rigaud suit encore une fois le découpage et l'ornementation proposés par Denis de Harsy. Prenons l'exemple du chapitre II¹¹⁷ : il contient chez les deux éditeurs six paragraphes construits à l'identique, ainsi que trois bois gravés (l'un manque dans l'édition de 1577) et quatre initiales noires non ornées, insérées exactement au même moment dans le corps du chapitre. C'est d'ailleurs ce qui les différencie de l'édition Denis Janot qui s'aligne uniquement sur leur découpage en paragraphes. Par ailleurs, la mise en page particulière de la

¹¹⁵ Notre analyse se base sur l'exemplaire conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon sous la côte Rés 811535 (disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k790237.r=chevalier%20dor%C3%A9>). Pour l'édition de 1577, nous avons consulté l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la côte 8-BL-20948.

¹¹⁶ Notons également que Benoît Rigaud hésite entre certaines graphies archaïsantes de Denis de Harsy et la modernisation de la langue (marque du pluriel « z » / « s », nom « nuict » / « nuit » ou article indéfini « ung » / « un »).

¹¹⁷ Voir f. A iii r^o - B iii r^o dans l'édition Rigaud de 1570 et f. 4 r^o - 11 v^o dans celle de 1577.

lamentation de Néronès enlevée par Fergus, que Denis de Harsy avait organisée comme un texte lyrique avec de fréquents retours à la ligne, est elle aussi conservée par Benoît Rigaud, du moins dans son édition de 1570 (f. Hi v^o - Hii v^o). L'édition de 1577 organise le texte en un bloc, certainement afin de gagner de la place (f. 57 v^o - 58 r^o)¹¹⁸. Tout semble ainsi montrer que Benoît Rigaud s'est servi de l'édition Denis de Harsy comme source, hypothèse que la proximité géographique entre les deux éditeurs pourrait encore confirmer. Ils ne semblent cependant pas s'être connus et appartiennent à deux générations différentes, l'un débutant son activité à la mort de l'autre. On peut néanmoins leur trouver des associés communs¹¹⁹, ce qui ne prouve pas davantage l'existence d'un lien direct entre eux. Enfin, la possibilité d'une source intermédiaire commune reste toujours envisageable.

De manière générale, le livre est mis au goût du jour par Benoît Rigaud : des titres courants apparaissent dans les deux éditions (« Hystoire du Chevalier Doré » en majuscules), les caractères romains sont utilisés pour le texte tandis que l'italique domine le paratexte (le titre, les rubriques, le prologue et l'envoi), l'éditeur reprend, comme chez certains de ses prédécesseurs, une mise en page en cul-de-lampe du texte ou des rubriques, et l'édition de 1577 ajoute le mot « Chapitre » avant chaque chiffre romain ainsi qu'une pagination en chiffres arabes. La page de titre est similaire dans les deux éditions de 1570 et 1577 (figure 49). Si on la compare avec l'édition d'*Ogier* par Benoît Rigaud en 1579, on retrouve des similitudes flagrantes, ce qui porte à croire que le libraire utilisait aussi un modèle de page de titre pour ses imprimés d'œuvres littéraires, permettant de fidéliser le lecteur¹²⁰. L'utilisation des caractères romains, généralisée chez Rigaud, n'est plus vraiment significative en cette fin de XVI^e siècle. Le libraire les alterne avec l'utilisation de l'italique, qui contribue à mettre le

¹¹⁸ Concernant la mise en page de l'extrait du discours de Tarquin à Pernehan que nous avons relevée chez les prédécesseurs de Rigaud, la même observation peut être formulée : les retours à la ligne sont respectés dans l'édition de 1570 (f. P vii v^o) mais pas dans celle de 1577 (f. 118 v^o).

¹¹⁹ Les répertoires bibliographiques des imprimeurs-libraires (Baudrier et Gültlingen) montrent que le libraire Antoine Vincent (ou Héritiers Simon Vincent), qui a fait imprimer ses éditions par Denis de Harsy, a également fait travailler Jean d'Ogerolles, l'un des imprimeurs attirés de Benoît Rigaud. Mais ces affinités ne sont pas surprenantes au sein des réseaux d'imprimeurs-libraires lyonnais.

¹²⁰ L'analyse de Louise Amazan montre que les caractéristiques techniques générales des éditions de Benoît Rigaud se fixent assez tôt, dès les débuts de son activité, notamment pendant sa collaboration avec son neveu Jean Saugrain (de 1555 à 1558). On y trouve déjà la généralisation d'un petit format (in-16, in-12 et in-8), l'utilisation des caractères romains et italiques, les paragraphes compacts (22 lignes par page), les rubriques en italique, la présence de lettrines noires non ornées, la mise en page en cul-de-lampe sur la page de titre ou dans le corps du texte. Concernant la page de titre, elle relève les caractéristiques récurrentes suivantes : « [...] le titre disposé en cul-de-lampe, le jeu sur les tailles de majuscules qui met en relief les premiers mots du titre ; la marque que redouble l'adresse bibliographique, invariablement sur trois lignes, l'ajout éventuel d'un sous-titre ou d'un titre secondaire en italiques. » (*Remettre en lumière le catalogue d'un libraire à ses débuts : Benoît Rigaud, 1550-1570, de l'étal au virtuel*, Mémoire d'étude pour le diplôme de conservateur de bibliothèque à l'Université de Lyon, ENSSIB, janvier 2017, p. 15-17, en ligne : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/67415-remettre-en-lumiere-le-catalogue-d-un-libraire-a-ses-debuts-benoit-rigaud-1555-1570-de-l-et-al-au-virtuel>).

titre en exergue, parallèlement au jeu sur les tailles de majuscules (pour les premiers mots du titre « La plaisante et amoureuse hi- »). La mise en page du texte en cul-de-lampe avec l'insertion d'un ornement à sa base (trois étoiles pour l'édition de 1570 ou un fleuron pour celle de 1577), participent encore du travail esthétique effectué sur cette page de titre. Le texte de la version initiale de Denis Janot est reproduit, centrée sur la thématique amoureuse. Un bois est inséré entre le titre et l'adresse (qui se limite à « Lyon, par Benoît Rigaud, 1577 »), représentant quatre personnages dans un décor curial. Un couple se tient par la main à côté de deux femmes, dont l'une dépose une couronne sur la tête de l'amoureuse. L'image fonctionne donc clairement ici comme un marqueur générique, représentant, aux yeux des lecteurs, une histoire sentimentale.

Le prologue est isolé du reste du texte par son positionnement sur une seule page et par l'utilisation des caractères italiques. Ces derniers réapparaissent également au moment de l'envoi final qui ne dispose pas d'une page indépendante, mais auquel l'éditeur ajoute le titre en majuscules : « Aux lecteurs salut » ainsi qu'une mise en page en cul-de-lampe. Dans la seconde édition, le travail de mise en valeur du discours péritextuel, visant à capter l'attention du lecteur, est encore plus soigné. Le prologue s'accompagne d'un titre en caractères romains : « Aux lecteurs », et l'envoi profite cette fois d'une page indépendante et d'un jeu sur la taille des majuscules pour son titre. Au fil des éditions, la rupture entre le discours fictionnel et le discours péritextuel a été de plus en plus marquée, permettant au lecteur de se sentir directement interpellé. Dans les deux éditions enfin, le colophon est inséré sur une page individuelle, en caractères romains, sous un bois différent pour chaque édition. Dans la première, l'image fonctionne à nouveau comme un marqueur générique. Un cupidon est représenté aux côtés d'un homme qu'il tient par le bras dans un décor bucolique (figure 50). Les informations concernant l'impression, qui nous apprennent qu'elle a été effectuée par l'imprimeur François Durelle, sont détachées du texte du colophon par un espace d'une ligne, centrées sur la page et marquées en italique. Dans la seconde édition de 1577, le bois représente quatre personnages dans un pré, dont un ange à gauche du cadre. Un homme est penché au centre pendant que les deux personnages qui l'entourent, une femme et un homme, tiennent une couronne de fleurs au-dessus de lui. Les informations sur l'imprimeur, qui figuraient auparavant en italique, n'apparaissent plus, comme c'est souvent le cas dans les éditions de Benoît Rigaud, qui réduit l'autorité éditoriale à son seul nom. Si ce second bois semble plus difficile à décrypter, certains détails (la dame, l'ange, la couronne de fleurs) suffisent à évoquer, chez le lecteur, la thématique sentimentale.

La mise en texte ne montre aucune modification notoire, si ce n'est quelques modernisations linguistiques ou graphiques. Le texte est fidèlement conservé, de même que les rubriques et la mise en paragraphes proposées par l'édition Harsy. Les « mises en exergue typographiques » prennent également, dans les deux éditions de Rigaud, la même forme que chez son prédécesseur : l'inscription gravée sur le perron près du pin de l'étrange merveille est mise en valeur à travers l'utilisation de majuscules, mais sans être détachée du texte (f. B viii v^o). L'épithaphe du roi Fergus, quant à elle, est reproduite à l'identique que ce soit pour l'utilisation des majuscules¹²¹, pour les sauts de ligne, et pour l'insertion d'une gravure qui n'apparaît que sur la page suivante. Le bois de l'édition de 1570 présente deux scènes (f. M vi r^o) : à gauche du cadre, un roi assis à une table dans son château, et à droite, ce même roi agenouillé dans un pré devant l'apparition d'un ange. Si rien ne suggère ici le motif de l'épithaphe ni celui de la mort en général, la thématique de la royauté constitue un élément cohérent. Le bois de l'édition de 1577 (f. 93 v^o) est encore plus confus avec l'illustration de quatre personnages dans une forêt : un homme vêtu noblement qui tient un prisonnier nu et strié de noir (peut-être une créature diabolique), et deux femmes, l'une couchée à terre portant un bouclier et l'autre tendant la main vers elle. De toute évidence, s'il existe un rapport entre le texte et ce bois, c'est dans la narration au sens large qu'il faut le chercher (le rappel de la fausse mort de Néronès et le combat entre le Chevalier Doré et Fergus), et non dans l'épithaphe. Le mimétisme entre la matérialité du texte, son contenu narratif et l'image, sensé interpeller le lecteur, et mis en place dès le *Perceforest*, ne semble plus compris par Benoît Rigaud qui se contente de reproduire la mise en page de sa source. Cette évolution rappelle celle de la symbolique romanesque médiévale : dès les mises en prose et jusqu'aux imprimés de « vieux romans », la possibilité d'une lecture verticale de l'histoire disparaît progressivement. L'utilisation d'une relation iconique entre mise en page et narration permettait d'établir la mort de Fergus comme un événement majeur, porteur aux yeux du lecteur d'un double-sens, littéral et figuré. Dans la quête identitaire et amoureuse du héros, cette mort constitue en effet, après l'épisode du pin de l'étrange merveille (à laquelle une autre « mise en exergue typographique » est consacrée), l'une des épreuves qualifiantes. Mais en cette fin de XVI^e siècle, les pratiques de lecture ont évolué, comme on l'a déjà vu dans le *Lancelot* publié par Benoît Rigaud en 1591. Le récit se veut plus littéral et l'effet de miroir entre fond et forme, sensé isoler cet épisode, n'a donc plus lieu d'être.

¹²¹ Notons que l'édition de 1577 opère une petite modification puisqu'elle utilise les minuscules pour le titre (« Epithaphe du Roy Fergus ») et les majuscules pour le texte propre de l'épithaphe, ce qui permet de le mettre encore plus en exergue.

Les bois sont au nombre de 40 dans l'édition de 1570 et de 47 dans celle de 1577. Plusieurs sont réemployés dans une même édition et la majorité du stock utilisé est commune aux deux versions. Cependant, ces gravures n'illustrent pas toujours les mêmes chapitres d'une édition à l'autre. De manière générale, elles présentent peu de cohérence avec le récit et leur rôle se réduit à une fonction esthétique. C'est le cas de plusieurs exemples qui montrent une incohérence absolue entre image et narration :

	Rubrique	Description du bois
Édition de 1570	La demande que fist ung des mauvais esperitz au chevalier doré (chap. VI, f. C iii r°).	Le bois représente un personnage vêtu à la mode renaissante, dans un paysage oriental, versant de l'eau sur un feu de camp.
	Après que le chevalier doré fust departi de la bataille qu'il avoit eue avec le blanc chevalier, il print son chemin pour aller au pin de l'estrange merveille, et avoit tousjours vouloir de ne dire son nom à nul chevalier si non que par prouesse et force d'armes le chevalier qui jousteroit contre luy le luy fist dire (chap. IIII, f. B v v°).	Le bois représente un cortège de personnages, hommes, femmes, soldats et musiciens.
Édition de 1577	Comment le Chevalier doré estant es mains des chryrurgiens et barbiers pour avoir guerison de ses playes, entendit par un Chevalier passant pays des nouvelles de la grant Bretagne (chap. XXXV, f. 121 v° - 122 r°).	Le bois représente un homme nu dont le corps est en flammes, secouru par un personnage féminin qui lui tend un rameau (f. 122 r°). On peut tout de même relever un lien très ténu entre cette scène et les blessures du Chevalier doré auxquelles les médecins apportent guérison.

Mais les bois gravés utilisés par Benoît Rigaud peuvent aussi contenir des motifs particuliers répondant à la narration de manière indirecte. C'est le cas dans les quelques exemples suivants :

	Rubrique	Description du bois et analyse
Édition de 1570	Du Roy Pelleon qui se advisa du jouvenceau aux armes d'or et commanda a son filz Bethides de scavoir son nom (chap. II, f. A iii r°).	Le bois représente un roi assis sur son trône, faisant un signe de la main à un personnage féminin qui porte un bandeau sur les yeux. Les yeux bandés peuvent suggérer l'identité inconnue du Chevalier Doré.
	Les songes qui advinrent au Roy Fergus en l'isle de l'espreuve (chap. XVI, f. G ii r°).	Même bois que l'exemple précédent. Les yeux bandés peuvent suggérer l'aspect symbolique et prophétique du songe.
	Comme la royne fist baigner Cœur d'acier avec Blanchette sa fille, et Flamine la belle pucelle, et comme la Royne dist au chevalier doré que Cœur d'acier son escuyer estoit la belle Neronnes (chap. XLVII, f. Y ii r°).	Le bois représente un homme debout au milieu d'une rivière dont l'eau lui arrive aux chevilles. Le motif de l'eau fait écho au bain de Cœur d'Acier (f. Y ii v°).
Édition de 1577	Comme le Chevalier doré arriva au pin de l'estrange merveille, et se delibera d'y coucher celle nuit : mais les mauvais esprits vindrent vers luy et l'emporterent en exil (chap. V, f. 15 v°).	Le bois représente une fontaine sous la forme d'un tonneau, placée au milieu d'un décor bucolique. Le motif de la fontaine suggère un épisode merveilleux.
	De Gadisfer qui s'aperceut du deuil que demenoit Cœur d'acier craignant que le Chevalier doré eust du pire en ce combat (chap. XXXVIII, f. 134 v°).	Le bois représente un personnage féminin attaqué par un scorpion dans un paysage bucolique. Le motif de la souffrance physique fait écho à l'angoisse de Cœur d'Acier devant le combat du Chevalier Doré. Le scorpion symbolise la souffrance amoureuse.

Ainsi, lorsqu'une cohérence est recherchée, elle transparaît plutôt à travers des motifs bien particuliers, dont le sens est connu des lecteurs. Ils font l'objet d'un jeu d'échos entre image et narration, sans rapport absolu et direct. Cependant, lorsque la thématique amoureuse apparaît dans le récit, l'image ne manque presque jamais d'y répondre de manière optimale. On observe ainsi une prédominance de ce thème dans l'illustration des deux éditions, qui lui consacrent chacune une quinzaine de bois :

	Rubrique	Description du bois
Édition de 1570	Comme la pucelle donna le bon soyr au chevalier doré apres qu'ils eurent devisé ensemble, et se retira en sa chambre (chap. VIII, f. D vii v°).	Le bois représente un couple d'amants dans un paysage bucolique.
	La venue du Roy au chasteau ou estoit le chevalier et la pucelle (chap. XII, f. F ii r°).	Le bois représente, à gauche du cadre, un couple d'amants, et à droite du cadre, deux hommes dont l'un est vêtu à la manière d'un roi (f. F ii v°).
Édition de 1577	Du bon traitement qui fut fait au Chevalier doré par la pucelle et ses damoiselles (chap. VII, f. 23 r°).	Le bois représente quatre personnages dans un pré, dont un ange à gauche du cadre. Un homme est penché au centre pendant que les deux personnages qui l'entourent, une femme et un homme, tiennent une couronne de fleurs au-dessus de lui.
	Comme la pucelle donna le bon soir au Chevalier doré apres qu'ils eurent devisé ensemble, et se retira en sa chambre (chap. VIII, f. 31 v°).	Le bois représente un couple d'amants séparés par un cupidon, dont la flèche est plantée dans la poitrine dénudée de la femme.

À plusieurs reprises, la thématique amoureuse se maintient dans l'illustration alors même que le récit n'en fait pas mention, comme dans les deux exemples ci-dessous :

	Rubrique	Description du bois
Édition de 1570	Comme le chevalier doré se partist pour aller trouver la pucelle Neronne sa dame, et par le chemin il trouva la beste glatissant, laquelle il subjuga, et de plusieurs autres adventures qui luy survindrent (chap. XXIII, f. H viii v°).	Couple d'amants dans un verger. Comme chez Jean Bonfons, l'image anticipe les retrouvailles entre les amants, qui n'auront pas lieu dans le chapitre présent.
Édition de 1577	Du Chevalier doré qui fit signe de loin à deux Chevaliers qu'ils s'appareillassent pour jouter (chap. XXV, f. 71 r°).	Couple d'amants dans un verger (bois identique à l'exemple précédent).

Ainsi, Benoît Rigaud s'inscrit dans la lignée de Denis Janot et Denis de Harsy en proposant à ses lecteurs le *Chevalier Doré* comme un récit sentimental. La sélection du format in-16, les choix éditoriaux du libraire en matière de textes sentimentaux, l'omniprésence de la thématique amoureuse dans le paratexte et l'illustration générale du roman sont autant d'éléments qui indiquent sa réception générique de l'œuvre. La proposition du lyonnais se démarque cependant de celle de ses prédécesseurs : l'objet-livre vendu par Benoît Rigaud est marqué par l'évolution des pratiques éditoriales relatives aux nouvelles habitudes de lecture de la fin du XVI^e siècle.

Ce texte nous a permis d'appréhender au plus près la construction, à la Renaissance, du roman en général et du roman de chevalerie en particulier. Dans une période en pleine mutation, il cherche à se construire au sein d'une catégorie propre, hésitant entre passé et présent, et assumant l'influence de catégories génériques voisines, comme celle du récit sentimental, lui aussi en plein développement. Tout cela, rappelons-le, à une époque troublée, marquée par un discours théorique et critique instable. Ces bouleversements modifient inévitablement les pratiques éditoriales. Les bois évoluent vers une fonction de plus en plus décorative, la mise en texte et la mise en livre révèlent de nouvelles pratiques de lecture, marquées, par exemple, par une évolution de la symbolique romanesque médiévale. Enfin, la rupture entre discours fictionnel et discours péritextuel s'accroît, favorisant une fidélisation du lecteur qui se voit directement interpellé et individualisé.

Jusqu'à preuve du contraire, c'est donc à l'imprimeur-libraire Denis Janot que nous devons ce texte dans sa version autonome. Cette création éditoriale est d'abord le résultat d'un travail de mise en texte : une extraction et un découpage à partir du *Perceforest* imprimé qui correspond plus à un bricolage littéraire qu'à une véritable réécriture. Mais l'éditeur et ses « petites mains » sont allés plus loin à travers la mise en livre, jusqu'à redéfinir l'identité générique originelle du texte. Ingénieuse idée en effet que de proposer aux lecteurs une nouveauté littéraire inédite en matière d'histoires amoureuses. Pour cela, l'éditeur s'appuie sur une source chevaleresque plagiée, mais dont l'épisode retenu porte les traces d'un romanesque idyllique médiéval correspondants aux textes sentimentaux alors en vogue. Denis Janot a ainsi ouvert la voie à la réception sentimentale de ce texte, suivi par Denis de Harsy, chez qui on peut néanmoins détecter quelques traces d'une ambiguïté générique, et Benoît Rigaud, dont la position est plus catégorique. Parallèlement, une nouvelle voie correspondant à une réception chevaleresque de l'œuvre est ouverte par Jean Bonfons. L'imprimeur-libraire se réapproprie en effet le *Chevalier Doré* pour en faire un véritable roman de chevalerie, modifiant son titre, ses caractéristiques techniques et son illustration. Il n'est d'ailleurs pas le seul à rendre au texte son identité chevaleresque puisqu'une édition de la Bibliothèque bleue publiée à Troyes par Nicolas Oudot en 1611 se place dans la même lignée en reprenant le titre et l'édition de Jean Bonfons¹²² : *L'hystoire du chevalier aux armes dorée et de Bethides, et de la pucelle surnommée Cueur Dacier, Et des grandes joustes, conquests & faicts d'armes que fist le Chevalier estrange en plusieurs places pour soustenir son honneur*. C'est donc la réception chevaleresque qui semble avoir eu le dernier mot à l'aube du XVII^e siècle.

¹²² Notons que le prologue est conservé mais pas l'envoi final (voir l'exemplaire conservé à la BNF sous la cote Rés. Y2-3138).

AMADIS, NOUVEAU « VIEUX ROMAN » ?

À partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, une nouvelle catégorie fait son apparition dans le discours critique et les paratextes du corpus chevaleresque imprimé : celle des « nouveaux romans ». Par opposition, le corpus initial, que les prosateurs de la fin du Moyen Âge avaient coutume de nommer « les anciennes histoires », devient « les vieux romans ». La nouvelle catégorie est constituée d'œuvres renaissantes majoritairement traduites de l'espagnol mais aussi de l'italien¹. Elles s'inscrivent dans une tentative de renouvellement de la matière chevaleresque et participent d'une politique de promotion de la langue² et de la littérature française³ qui s'étale sur une quinzaine d'années. Les « vieux romans » sont en effet moins imprimés après 1530⁴ alors que les nouveaux connaissent trois vagues d'éditions après cette date (1540-1556⁵ ; 1570-1590 ; 1615-1630). Ils ont donc permis de prolonger la vogue du roman de chevalerie jusqu'au début du XVII^e siècle.

Pour prendre la mesure des caractéristiques différentielles qui s'y développent, aussi bien au plan de la mise en livre que de la mise en texte, nous nous intéresserons au plus célèbre des « nouveaux romans », qui en est aussi le représentant incontesté : *Amadis*, dont les huit premiers livres sont traduits par Herberay des Essarts. Considéré comme l'une des œuvres

¹ Rappelons-en la liste : pour les traductions de l'espagnol, la série des *Amadis* (livre I en 1540 au livre XII en 1556), *Dom Florès* en 1552, les trois volumes de *Palmerin* (*Palmerin d'Olive* en 1546, *Primaléon* de Grèce en 1550 et *Palmerin d'Angleterre* en 1553), l'*Histoire palladienne* en 1555 ; pour les traductions de l'italien, le *Philocope* en 1542, le *Roland Furieux* en 1544 et le *Roland amoureux* en 1549 ; et deux adaptations médiévales qui se veulent également des « nouveaux romans » : *Gérard d'Euphrate* en 1549 et le *Nouveau Tristan* en 1554. On peut encore mentionner un roman original, le *Gériléon d'Angleterre* composé par Étienne de Maisonneuve et publié par Benoît Rigaud en 1572 pour le premier livre, et en 1586 pour le second. Notons que quelques traductions ou créations originales existent déjà avant 1540 mais elles ne se démarquent pas des « vieux romans », par exemple *La Conquête de Trebisonde* en 1517, les romans de Pierre Sala (entre 1522 et 1529) restés manuscrits ou la traduction en vers de la *Théséide* de Boccace par Anne de Graville (vers 1521) qui n'a pas non plus été imprimée.

² Voir Mireille Huchon, « Amadis, " Parfaicte idée de nostre langue françoise " », *op. cit.*, p. 183-200.

³ Le premier livre d'*Amadis* est dédié à Charles d'Angoulême, le quatrième, le cinquième et le sixième à François I^{er}, le huitième au connétable de Montmorency, *Primaléon* à Henri II et le *Roland Furieux* à Hyppolite d'Este. Rappelons que François I^{er} est considéré comme le « Père des lettres » (sur ce point voir entre autres Luce Guillemin, « L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *op. cit.*, p. 24-26). L'influence de ce patronage transparaît dans les œuvres qui présentent des références aux tensions politiques. Richard Cooper montre par exemple que les personnages d'*Amadis* représentent les Français vainqueurs des Espagnols (Richard Cooper, « "Nostre histoire renouvelée" : the Reception of the Romances of Chivalry in Renaissance France », *op. cit.*, p. 183).

⁴ Rappelons que ces années correspondent aussi à une période de rejet de la littérature et de la pensée médiévale d'après les données de l'histoire de l'édition : la philosophie scolastique, les ouvrages de dévotion, les textes juridiques et la littérature médio-latine connaissent leurs dernières impressions. Voir Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, I, « Classements et conjonctures », p. 429-457.

⁵ Pour expliquer l'accalmie des années 1555-1570, outre la mauvaise presse qui entache le roman de chevalerie à cette époque, il faut signaler la crise économique du monde de l'édition dans les années 1563-1571. Voir Emmanuel Le Roy Ladurie, « Une histoire sérielle du livre (XV^e – XX^e siècle) », *op. cit.*, p. 3-24.

fondatrices de la prose française et « premier roman à succès »⁶, *Amadis* a suscité autant d'éloges que de critiques, et a encouragé les premières réflexions théoriques sur le roman. L'histoire éditoriale de la série dans sa version française, composée de 24 livres, s'étend sur 75 ans et compte environ 200 éditions⁷ qui voient le jour entre Paris, Lyon et Anvers. Un succès colossal donc, et ce dès le premier livre. Nous consacrerons notre analyse à ce dernier, imprimé dès 1540 par Denis Janot associé à Vincent Sertenas et Jean Longis⁸. Cette association⁹, dans laquelle Étienne Groulleau remplace Denis Janot après son décès en 1544, rééditera le texte à plusieurs reprises jusqu'en 1560 (on compte dix éditions parvenues jusqu'à nous). Différents exemplaires sont imprimés pour chaque édition, qui portent les noms d'un seul ou de plusieurs des associés. Quatre autres imprimeurs-libraires prennent la suite de l'itinéraire éditorial du premier livre d'*Amadis* : Christophe Plantin en 1561 et Guillaume Silvius en 1574 à Anvers, Benoît Rigaud en 1575 et François Didier¹⁰ en 1577 à Lyon.

Ce parcours nous permettra donc de mettre à jour des pratiques éditoriales et littéraires innovantes chez les imprimeurs-libraires et le traducteur, qui isolent les « nouveaux romans » du corpus initial. Cependant, par d'autres aspects, *Amadis* se positionne dans une perspective de continuité et ne peut être séparé des romans de chevalerie imprimés à la Renaissance. Enfin, le statut auctorial de l'éditeur que l'on pouvait observer dans les « vieux romans » est fortement remis en question dans ces textes signés et parfois corrigés d'une édition à l'autre par des auteurs-traducteurs qui n'hésitent plus à en revendiquer la paternité. *Amadis*, véritable « best-seller » en son temps, constitue donc un laboratoire d'observation pour l'évolution des pratiques éditoriales, des habitudes de lecture, de la figure auctoriale, du discours critique et des réflexions théoriques, à une période de renouvellement de la fiction chevaleresque.

⁶ Voir Michel Simonin, « La disgrâce d'*Amadis* », *op. cit.*

⁷ Voir par exemple le recensement de Richard Cooper, *op. cit.*, p. 225-233. Voir aussi Hugues Vaganay, *Amadis en français. Essai de bibliographie*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1906] (livres I-XII) ; « Les traductions françaises de la XII^e partie de l'*Amadis* espagnol : essai de bibliographie », *Revue hispanique*, n° 72, 1928, p. 541-591 ; « Les éditions in-octavo de l'*Amadis* en français », *Revue hispanique*, n° 85, 1929, p. 1-53.

⁸ Pour le détail des éditions du premier livre d'*Amadis* et de leurs différents exemplaires, voir : *Le premier livre d'Amadis de Gaule*, éd. Hugues Vaganay et Yves Giraud, t. I, Paris, Nizet, 1986, p. [24]-[26] ; *Amadis de Gaule*, Livre I, traduction Herberay des Essarts, éd. Michel Bideaux, Paris, Champion, 2006, p. 93-100 ; Stephen Rawles, *Denis Janot, Parisian Printer and Bookseller (1529-1544) : A Bibliographical Study*, *op. cit.* ; Stephen Rawles, « The Earliest Editions of Herberay's Translation of *Amadis de Gaule* », *The Library*, n° 6, 3, 1981, p. 91-108.

⁹ Sur les associations de libraires, voir l'article de Annie Parent-Charon, « Associations dans la librairie parisienne du XVI^e siècle », in Frédéric Barbier, Sabine Juratic, Dominique Varry (dir.), *L'Europe et le livre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 17-30.

¹⁰ Yves Giraud (*Le premier livre d'Amadis de Gaule*, p. [26]) et Michel Bideaux (*Amadis de Gaule*, Livre I, p. 100) signalent une édition similaire à celle de François Didier mais vaguement localisée à Madrid, portant le nom de « B. de Duvaus » et qui pourrait laisser croire à une association avec ce dernier.

Source : l'Amadis espagnol¹¹

C'est à Garci Rodríguez de Montalvo et ses continuateurs que l'on doit la source directe des douze premiers livres de l'*Amadis* en français. La réussite de cette grande entreprise littéraire est avérée en Espagne¹², mais c'est surtout ses traductions (en français, italien, allemand, anglais, néerlandais, hébreu) qui vont faire d'*Amadis* un succès européen représenté par d'innombrables imprimés aux XVI^e et XVII^e siècles. Montalvo est l'auteur incontesté des cinq premiers livres : un remaniement à partir de sources anciennes, suivi d'une continuation inédite. Dans le premier, il a signé son ouvrage et précisé son titre de « regidor », ainsi que sa ville, Medina del Campo¹³. La critique¹⁴ a pu établir qu'il appartenait au lignage des Pollino, une grande famille représentée au conseil municipal de la ville. D'après les références à des événements contemporains disséminés dans les romans, on a pu placer sa naissance à la fin du règne de Juan II de Castille (mort en 1454) et sa mort avant 1505. Quant à la datation de l'œuvre, sa rédaction du prologue d'*Amadis* ne saurait être antérieure à janvier 1492 : il y présente en effet la reconquête de Grenade comme un fait accompli¹⁵. Cependant, une allusion similaire apparaît dans le cinquième livre, *Las Sergas de Esplandián*, cette fois comme un événement inachevé. Il semble donc que Montalvo ait alterné les rédactions du remaniement de sa source et de sa continuation.

L'auteur espagnol a rédigé son œuvre dans un climat de guerre sainte dirigée par les rois catholiques. On décèle dans *Amadis* le modèle politique et religieux de la monarchie

¹¹ Sur l'*Amadis* espagnol en général, voir Sylvie Roubaud-Bénichou, *Le Roman de chevalerie en Espagne, entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Champion, 2000, « Annexe : la question de l'*Amadis* », p. 237-305.

¹² Voir la liste des éditions (une quarantaine) de 1508 à 1587 chez Pascual de Gayangos, *Amadís de Gaula*, Madrid, BAE, vol. 40, 1857 [rééd. 1925] et Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish peninsula, and its extension and influence abroad*, Cambridge, The University Press, 1920. Voir aussi les éditions des livres I, III et IV par Michel Bideaux qui contiennent, pour chaque livre, la bibliographie relative aux éditions espagnoles du texte établi (*Amadis de Gaule*, livre I, III, IV, 2006, 2011, 2005).

¹³ Rappelons que Montalvo a une conception très moderne de son statut d'auteur et de la relation auteur-texte-sujet. Dans sa continuation, il suspend à plusieurs reprises son récit pour se mettre en scène dans des apparitions fantasmagoriques mêlant fiction et réalité (le personnage d'Urgande s'adresse à lui et semble diriger sa plume). Michel Bideaux note ainsi : « Ces deux chapitres de *Las Sergas de Esplandián*, dans lesquels s'interrompt le récit afin que Montalvo parle de lui-même, manifestent, d'une part, l'extrême degré de responsabilité atteint par l'écriture romanesque et de l'autre, permettent d'approfondir les fonctions de la fiction. Le récit est un contre-univers à travers lequel se comprend la réalité ; il est également la forme qui permet d'exposer et d'élaborer un style de vie [le modèle politique et catholique de la monarchie impériale]. » (*op. cit.*, p. 27). Sur cette question, voir Wolfgang Iser, *The fictive and the imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1993.

¹⁴ Voir Narciso Alonso Cortés, « Montalvo, el del *Amadís* », *Revue hispanique*, n° 91, 1933, p. 434-442 ; Juan-Bautista Avallé-Arce, *Amadís de Gaula, el primitivo y el de Montalvo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 134-136 ; Martin de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 49-50.

¹⁵ La référence à la reine (« los nuestros Rey y Reina ») place le *terminus ad quem* avant le 25 novembre 1505, date de la mort d'Isabelle la Catholique.

impériale¹⁶. Michel Bideaux rappelle ce qui vaut aussi pour les romans de chevalerie français de la fin du Moyen Âge : « Parallèlement à la réflexion politique sur la signification et la fonction de la chevalerie, les pratiques chevaleresques se saturent de ludisme et les fantaisies romanesques se convertissent en réalité mise en œuvre par les chevaliers errants »¹⁷. La passion pour l'idéal chevaleresque est en effet présente dans toute l'Europe, dont l'Espagne de Charles Quint. Les romans de chevalerie¹⁸ y sont alors très prisés, notamment par l'aristocratie, mais leur succès commencera à décliner sous le règne d'un Philippe II plus rigide¹⁹.

Il est fort probable qu'une première édition, aujourd'hui perdue, ait été imprimée du vivant de Montalvo dans la région de Medina del Campo²⁰. C'est cependant celle de Jorge Coci à Saragosse en 1508 que l'on considère comme l'édition *princeps*. Elle contient les livres I à IV, c'est-à-dire le remaniement de Montalvo à partir de sources plus anciennes. Le livre V, *Las Sergas de Esplandián hijo de Amadís de Gaula*, continuation inédite de l'auteur, est imprimé en 1510 à Séville par Jácome Cromberger. Montalvo, influencé par le contexte politique et religieux de son époque, y donne « un net infléchissement chrétien »²¹ au texte : le fils d'Amadis, Esplandian, devient le champion de l'église. Ce roman inédit connaît un vif succès avec une dizaine de rééditions. Les livres suivants sont l'œuvre de continuateurs de Montalvo, dont la fortune a été plus ou moins grande, et qui n'ont pas toujours été traduits : Paez de Ribera, Feliciano de Silva, Juan Díaz et Pedro de Luján²². Les continuations de Feliciano de Silva (VII, IX, X, XI) seront des succès d'imprimerie, rééditées et traduites : elles proposent de nouveaux héros toujours issus de la généalogie d'Amadis. Le livre IX est notamment marqué par une évolution vers le genre pastoral²³.

¹⁶ À ce propos, voir David Quint, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, New Jersey, 1993.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 28. Voir sur cette question : Martin de Riquer, *Caballeros andantes españoles* et Michel Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, Brill, 1988.

¹⁸ Mentionnons, dans la mouvance d'Amadis, le *Palmerin de Oliva* (1511) qui ouvre également une série avec les aventures de ses descendants : *Primaleon* (1512), *Platir* (1533), *Palmerin d'Angleterre* (1543-44), le roman italien de *Flortir* (1549), les romans portugais *Duardos II de Bretagne* (1587) et *Clarisol de Bretagne* (1602). N'oublions pas non plus les nombreux romans isolés (voir les exemples donnés par Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, *op. cit.*, p. 135).

¹⁹ Voir Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, *op. cit.*, « Libros de caballerías », p. 133-141.

²⁰ Voir les arguments de Juan-Bautista Avallé-Arce, *Amadís de Gaula, el primitivo y el de Montalvo*, *op. cit.*, p. 38.

²¹ Voir Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 45.

²² Nous renvoyons à la liste très utile des Amadis espagnols et de leurs éditions *princeps*, avec correspondance des Amadis français et leurs éditions *princeps*, d'après la bibliographie de l'édition de Michel Bideaux (*op. cit.*, p. 131-133).

²³ Voir Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 46.

L'*Amadis* de Montalvo puise sa matière dans des textes plus anciens qui n'ont pas été conservés, hormis un fragment du XV^e siècle²⁴. L'auteur fait d'ailleurs allusion, dans son prologue et dans le chapitre XL du premier livre, à un état défectueux de sa source ainsi qu'à l'existence de différentes versions d'*Amadis*²⁵. Selon plusieurs références disséminées dans des œuvres espagnoles médiévales, dont la plus ancienne date du XIV^e siècle²⁶, l'*Amadis* primitif se divisait en trois livres et proposait un univers plus sombre que chez Montalvo²⁷. La matière initiale trouve d'ailleurs ses racines²⁸ dans la littérature arthurienne, notamment le *Lancelot* et le *Tristan* en prose. Mais la version de Montalvo et sans doute sa source directe se rattachent également au modèle des romans en prose de la fin du Moyen Âge qui, comme le *Perceforest*, adoptent l'esthétique de totalisation²⁹.

La série des *Amadis* en France

Herberay des Essarts

C'est grâce aux traductions des huit premiers livres d'Herberay des Essarts, et dans une moindre mesure à celles de ses successeurs, qu'*Amadis* va connaître un succès fulgurant en France, déchaînant louanges et condamnations, et stimulant les premières réflexions sur le

²⁴ La découverte de fragments d'une version antérieure à Montalvo (datant des environs de 1420) a révélé que le style du *regidor* avait tendance à réduire le texte dans les descriptions de combats, abandonnant les effets visuels mais fluidifiant la narration. Voir le *Boletín de la Real Academia*, n° 36, 1856 et les articles d'Antonio Rodríguez Moñino, « El primer manuscrito del *Amadis de Gaula* », p. 199-216 ; Agustín Millares Carlo, « Nota paleográfica sobre el manuscrito del *Amadis* », p. 217-218 ; Rafael Lapesa, « El lenguaje del *Amadis* manuscrito », p. 219-226. Voir la reproduction du fragment dans l'édition Michel Bideaux, *op. cit.*, note 3, p. 31-32.

²⁵ Voir Michel Bideaux, *op. cit.*, note 1, p. 31.

²⁶ Il s'agit du *Regimiento de príncipes* de Juan García de Castrogeriz, un traité de morale pour l'éducation des princes qui se situe entre 1345 et 1350. Voir Raymond Foulché-Delbosc, « La plus ancienne mention d'Amadis », *Revue Hispanique*, XV, 1906, p. 815.

²⁷ Pour Juan Bautista Avallé-Arce, l'*Amadis* primitif était une version hispanisée du mythe de Tristan et Yseult dénonçant les dangers de l'amour (dans sa continuation, Montalvo reconnaît d'ailleurs l'existence d'une version dans laquelle Oriane se suicide, Amadis ayant été tué par son propre fils Esplandián). Au contraire, en célébrant l'amour à la manière de la Renaissance italienne et espagnole, le remaniement de Montalvo prend une toute autre dimension (*op. cit.*, p. 131-132). Sur cette question, voir aussi María Rosa Linda de Malkiel, *Estudios de Literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969, « El desenlace del *Amadis* primitivo », p. 149-156. Sur la question de l'*Amadis* primitif : Juan Bautista Avallé-Arce, « El *Amadis* primitivo », in Alan M. Gordon et Evelyn Rugg (dir.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, août 1977, University of Toronto, 1980, p. 79-82 ; « The Primitive Version of *Amadis de Gaula* », in Peter Cocozella (dir.), *The Late Middle Ages*, Binghampton, SUNY, 1984, p. 1-22.

²⁸ Sur la question des sources, voir Martin de Riquer, *Estudios sobre Amadis de Gaula*, Barcelone, Sirmio, 1987, p. 11-26 et Grace Williams, « The Amadis Question », *Revue Hispanique*, n° 21, 1909, p. 1-67.

²⁹ Voir les arguments de Michel Bideaux (*op. cit.*, p. 34) : un modèle qui réélabore l'univers chevaleresque, repose sur l'entrelacement, renouvelle la matière en situant l'action avant l'époque arthurienne et accorde une importance particulière à la bataille campale. Notons qu'on retrouve aussi dans les *Amadis* la visée biographique de l'œuvre et la révélation du nom, deux caractéristiques traditionnelles du roman arthurien.

roman. Ce « commissaire ordinaire de l'artillerie du roi »³⁰ d'origine picarde apparaît aussi dans les archives comme secrétaire du duc d'Orléans, fils cadet de François I^{er}³¹. L'inventaire après décès de sa bibliothèque révèle, sans surprise, qu'il est un grand lecteur de romans de chevalerie, aussi bien en français qu'en espagnol³². Par ailleurs, il n'en est pas, avec *Amadis*, à sa première expérience : au moins deux autres traductions lui sont attribuées, l'une de l'*Electra* de Sophocle, avant 1530³³, l'autre de *L'Amant mal traicté de s'amy* de Diego de San Pedro, publiée à Paris par Vincent Sertenas en 1539, avec lequel il collaborera pour l'*Amadis*.

Les deux dédicaces des livres I et VIII donnent quelques pistes sur le dessein d'Herberay quant à sa traduction des premiers livres de l'*Amadis* espagnol. Il semblerait qu'il ait d'abord découvert le livre IX (l'*Amadis de Grecia* de Feliciano de Silva) publié en 1530³⁴, avant de se décider à traduire la série depuis le début, un projet vraisemblablement repoussé par ses

³⁰ Sur cette fonction, voir Michel Simonin : « Malgré Montluc qui nous présente le commissaire comme un personnage considérable, chargé des tâches les plus dangereuses, il faut surtout voir en lui un fonctionnaire appartenant à un corps responsable de tous les matériels militaires, d'un rang intermédiaire (il est placé sous les ordres d'un lieutenant-général, lui-même suppléant le grand maître, c'est à dire Brissac à l'époque d'Herberay), aux activités variables. Homme de confiance, formé à l'école des secrétaires du roi, c'est-à-dire d'abord à l'écriture, notre traducteur suit – en compagnie de nombreux confrères – les armées, sans que cela paraisse une obligation absolue et il est avéré que l'on n'attend pas de lui qu'il se comporte sur le champ de bataille comme les héros du roman qu'il traduit. » (*op. cit.*, p. 6-7).

³¹ Voir Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 56.

³² On y trouve en effet une quinzaine de romans de chevalerie espagnols dont les livres IV à VII d'*Amadis* et le *Primaleon*, ainsi que les romans de chevalerie en français les plus connus à cette époque. Voir la transcription de cet inventaire dans l'ouvrage de Stephen Rawles, *Denis Janot, Parisian Printer and Bookseller (1529-1544)*, *op. cit.*, p. 223 et suivantes. Notons qu'on ne connaît pas la date de naissance d'Herberay, mais on sait qu'il meurt avant le 27 octobre 1552, date à laquelle sa bibliothèque est inventoriée.

³³ D'après Michel Simonin, cette traduction est signalée dans le *Catalogus librorum manuscriptorum qui in Bibliothecis Galliae, Helvetiae, Belgii, Britanniae, Hispaniae, Lusitanae asservantur* de Gustav Haenel comme faisant partie de la bibliothèque de Sir Thomas Phillips à Middlehill en 1827. La dédicataire en est Anne de Bologne, seconde épouse du vicomte de Turenne François de La Tour, ce qui exclut une datation postérieure à 1530, année de sa mort (*op. cit.*, p. 6).

³⁴ Sa dédicace du VIII^e volet d'*Amadis* au connétable de Montmorency (1548), dans laquelle il assimile son livre aux personnages, pourrait suggérer cela : « Monseigneur, dès l'an mil cinq cens vint et quatre je fu prendre prisonnier au plus profond des Espaignes le Chevalier de l'ardante Espée, qui avoit du tout habandonné nostre France, pour vivre entre les Espagnolz. Et l'ay tant tenu de court et de près, qu'il n'en a esté nouvelles, sinon depuis deux ans, que parlant de Lisuart de Grece, il a trouvé moyen se faire cognoistre pour petit fils d'Esplandian, filz du Roy Amadis, qui a esté cause, que plusieurs Princes, et Seigneurs, Dames, et damoysselles, m'ont souvent parlé et fait parler pour le mettre du tout en liberté, m'assurant de sa part, que ou je voulois prendre rançon de lui, il avoit en la court un grand Seigneur, simbolisant quasi en son nom, appelé le Chevalier à la grande Espée, qui satisferoit à tout ce que je voudrois raisonnablement demander pour lui [...]. » (d'après la transcription de l'édition de Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 57). À partir de ce prologue, la critique (voir par exemple Henry Thomas, *op. cit.*, p. 199 ; Michel Simonin, *op. cit.*, p. 7) a émis l'hypothèse qu'Herberay aurait partagé la prison madrilène du roi après la défaite de Pavie fin février 1525, bien qu'aucun des documents relatifs à cette captivité et parvenus jusqu'à nous ne le prouve. Même si l'*Amadis de Grecia* est postérieur, il est cependant déjà évoqué à la fin du septième livre espagnol (qui précède directement son intrigue) publié, lui, en 1514. Herberay aurait donc effectivement pu en entendre parler lors de cette éventuelle captivité, ce que pourrait encore confirmer le prologue du premier livre qui indique, à propos d'*Amadis* : « lequel maintesfois plusieurs gentils hommes d'Espagne, m'avoient loué et estimé sur tous leurs Romans [...]. » (d'après l'exemplaire conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich sous la cote Res/2 P.o.hisp. 4-1, f. a iii r^o).

activités militaires jusqu'en 1540³⁵. Pour cela, il s'est probablement servi, pour les quatre premiers livres espagnols, de l'édition sévillane de 1526 plutôt que de celle de Saragosse (1508)³⁶. Par ailleurs, la critique a établi le patronage, voire même l'initiative de François I^{er} dans cette entreprise littéraire³⁷. En effet, la dédicace adressée au roi dans le livre V mentionne : « Poursuyvant la cronicque d'Amadis, comme il vous a pleu me commander [...] »³⁸. Pourtant, c'est à Charles d'Orléans – fils cadet de François I^{er} comme on l'a dit – qu'est dédicacé le premier livre d'*Amadis*. Pour expliquer ce paradoxe, Michel Bideaux formule deux hypothèses : soit le soutien du roi a effectivement accompagné l'entreprise d'Herberay dès ses débuts, mais sous réserve du succès escompté, la dédicace aurait d'abord été adressée à son fils ; soit le roi n'a offert son soutien à ce projet littéraire qu'après le succès du premier livre. La dédicace à François I^{er} présente dans le livre II comporte en effet l'idée d'une prise de risque de la part d'Herberay³⁹. De plus, si l'on considère que le monarque est effectivement à l'initiative de l'entreprise et que le succès est confirmé, pourquoi le traducteur ne lui rend-il pas justice dans cette dernière dédicace ? Quoi qu'il en soit, si François I^{er} a soutenu Herberay dès le premier livre, il semble peu probable qu'il soit l'initiateur de la traduction française d'*Amadis*. C'est donc le gentilhomme qui serait à l'origine de cette entreprise éditoriale, comme le montre encore le statut particulier⁴⁰ dont il bénéficie : son nom apparaît en effet sur la page

³⁵ Dans sa dédicace du premier livre à Charles d'Orléans en 1540, il évoque la trêve d'Aigues-Mortes en août 1538, qui suspend momentanément le conflit franco-impérial : « Depuis deux ou trois ans en ça, que Mars s'est eslongné d'entre les Princes chrestiens, contrainct laisser enrouiller ses armes et instrumens bellicqueux : à l'occasion de la treufve, qui est de present, entre le treschrestien et magnanime Roy votre père, et Charles cinquiesme Empereur, estant par ce moyen reduict de l'impetueuse vie des armes, ou bien du repos et loisir, me suis mis (pour eviter la trop pernitieuse oysiveté) à lire plusieurs sortes de livres, tant vulgaires qu'estranges [...] » (f. a iiii r^o).

³⁶ Voir Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 63-64 et les relevés de l'édition de Juan Manuel Cacho Bleuca, *Amadis de Gaula*, Madrid, Catedra, coll. Letras Hispánicas, 1987 (sur l'édition de Saragosse, 1508, et variantes de Rome, 1519, Séville, 1526 et Venise, 1533).

³⁷ On a ainsi établi l'idée que le roi aurait découvert *Amadis* lors de sa captivité en Espagne. Voir Henry Thomas, *op. cit.*, p. 199 et Stephen Rawles, « The Earliest Editions of Herberay's Translation of Amadis de Gaula », *op. cit.*, p. 93-94.

³⁸ Transcription d'après l'édition de Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 58. Notons que le soutien de François I^{er} est encore confirmé, comme le rappelle Michel Bideaux, par la dédicace adressée par Herberay à Henri II dans le *Don Florès de Grèce* en 1551 : « Sire, j'avoys par le commandement du feu Roy vostre père (que Dieu absolve) entrepris de mettre en lumiere toute la cronicque du roy Amadis, et estoys sur la fin du hutiesme livre quand la mort donna but à ses jours » (p. 58).

³⁹ « Deux ans et plus Amadis m'a tenu / En son service, à grandz coustz et despense : / Et cependant me suys entretenu / D'un foible espoir, qui trop me tiens suspens. / Et toutesfoys, point je ne m'en repens : / Car c'est à vous à acquiter ses debtes : / Puis que de luy seul heritier vous estes, / De sa prouesse, et liberalité. / O Roy uny à l'immortalité, / Favorisé des ames plus parfaites ! / J'auray de vous plus que n'ay merité / Prenant en gré les Oeuvres, que j'ay faictes. » (voir Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 59-60).

⁴⁰ Rappelons qu'à partir de 1540, sous le règne de François I^{er}, le « Père des Lettres », les statuts d'auteur et de traducteur commencent à évoluer vers leurs acceptions modernes, ce qui transparait dans les prologues de traductions d'ouvrages en tous genres. La traduction s'inscrit dans une perspective nouvelle : celle de l'utilité publique et nationale, au service du roi et de la langue française. Elle va alors être pensée comme objet de production écrite spécifique (voir Luce Guillermin, « L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *op. cit.*).

de titre, dans le prologue, et également dans le privilège. Herberay obtient le 2 juillet 1540 un privilège royal⁴¹ pour les quatre premiers livres d'*Amadis*, valable pour une durée de six ans, alors que le premier livre est sur le point d'être achevé d'imprimer (il le sera le 10 juillet par Denis Janot). Le 12 du même mois, il cède ce privilège à Jean Longis et Vincent Sertenas et s'engage, quatre mois plus tard, le 19 novembre, à traduire les livres II à IV⁴². Un nouveau contrat est passé avec les imprimeurs-libraires associés en mars 1542 pour les livres V et VI. Herberay en obtient le privilège par le roi lui-même, qu'il cède à nouveau aux imprimeurs-libraires⁴³. Il traduira jusqu'à huit livres, un par an, sauf en 1547, année de la mort de François I^{er}. Dans le livre VIII, il en promet un neuvième à son dédicataire, le connétable de France, Montmorency⁴⁴, mais abandonnera finalement ce projet⁴⁵.

Histoire éditoriale française

Jusqu'à 1548, les éditions des livres d'*Amadis* s'adressaient à un public aristocratique ou fortuné, sous la forme d'*in-folio* assez coûteux. Après cette date, les imprimeurs-libraires associés, rejoints par Étienne Groulleau depuis la mort de Denis Janot⁴⁶, doivent non seulement

⁴¹ Dans ce type de cas, l'instance éditoriale n'est donc pas à l'initiative des traductions, destinées à la protection d'un mécène. Le traducteur demande alors souvent des privilèges en son nom pour ses travaux, qu'il cède ensuite à des imprimeurs-libraires contre rémunération.

⁴² Sur ces différents contrats, voir Annie Charon-Parent (*Les Métiers du livre à Paris au XVI^e siècle (1535-1560)*, *op. cit.*, p. 106-107). Elle nous apprend qu'il est gratifié de 80 écus (20 par livre) et de douze exemplaires non reliés pour chaque volume II, III et IV : « Par comparaison avec les autres clauses des contrats déjà évoqués, cette somme paraît très importante ; mais elle ne représente en rien un salaire, c'est une simple gratification. » (p. 107). Notons qu'Herberay n'avait pas été payé pour le premier livre, du fait du lourd investissement de la part des imprimeurs-libraires, sans garantie de succès.

⁴³ La gratification d'Herberay est supérieure au premier contrat : 12 exemplaires dont deux reliés et dorés ainsi que 62 écus (31 pour chaque livre). De plus, les imprimeurs-libraires doivent prendre à leur charge les frais de transmission du privilège et ceux du toilettage du texte (voir Annie Charon-Parent, *op. cit.*, p. 108). Ces changements révèlent peut-être moins une amélioration du statut du traducteur que le succès de l'entreprise. Annie Charon-Parent conclut ainsi : « Il est difficile d'évaluer quels avantages financiers Nicolas de Herberay pût en retirer. Les « salaires » versés par les libraires sont nettement supérieurs à la moyenne des sommes reçues habituellement par un auteur. Mais Nicolas de Herberay ne vit pas de sa plume ; il reste commissaire à l'artillerie. Recevant une dizaine d'exemplaires gratuits, il peut se concilier la protection et la faveur du roi et des grands, en offrant un exemplaire, habilement dédicacé. Si grand que soit le profit retiré de cette forme de rémunération, l'auteur n'est pas associé au succès de son livre et ne reçoit rien pour les rééditions. Quelles que soient les restrictions à apporter, il est certain que Longis, Sertenas et Janot, trop heureux d'avoir l'exclusivité de ce « best-seller », offrent à Nicolas de Herberay des conditions assez exceptionnelles. » (p. 110). Pour les deux derniers livres d'*Amadis* traduits par Herberay (VII et VIII), aucun contrat n'est parvenu jusqu'à nous mais on peut imaginer qu'il était similaire aux premiers.

⁴⁴ « J'ai encore aux Essars un sien filz, nommé don Florizel de Niquée, je vous le nourris pour vous en faire present ainsi que du pere, si l'avez agreable » (voir Michel Bideaux, *op. cit.*, note 2, p. 50. Sur les raisons de cette dédicace, voir p. 61).

⁴⁵ Selon Michel Simonin, il avait été très affecté par la mort de sa seconde épouse Marie Compain, ce qui s'illustre dans la dédicace de sa traduction de la *Guerre des Juifs* de Flavius Josèphe, et désirait se consacrer à une autre littérature (*op. cit.*, p. 11-14).

⁴⁶ Après la mort de Denis Janot en 1544, sa veuve Jeanne de Marnef imprime les livres VI et VII d'*Amadis* en 1545 et 1546, avant d'épouser Estienne Groulleau, dont le nom apparaît dans l'association d'imprimeurs-libraires à partir de 1547, dans une réédition du livre III (voir Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 61).

trouver un nouveau traducteur, mais aussi renouveler leurs pratiques éditoriales⁴⁷. En effet, des facteurs économiques, comme la hausse du prix du papier⁴⁸, et sociologiques, telle l'apparition de nouvelles habitudes de lecture⁴⁹, imposent des formats plus réduits⁵⁰. Par la même occasion, les *Amadis* s'ouvrent à un public plus large. En 1554, les imprimeurs-libraires, sous la direction de Vincent Sertenas, obtiennent un privilège qui protège non seulement de copies directes, mais aussi d'anthologies ou d'extraits⁵¹. Et c'est encore sous leur autorité que paraît le *Thrésor*⁵² en 1559, un abrégé des *Amadis* existants, à travers une sélection de passages qui constituent de véritables exercices de rhétorique, dont les rééditions seront augmentées au fil des nouveaux livres du cycle. À Lyon, on trouve *Amadis* dans des livres moins soignés et bon marché mais qui rencontrent toujours un succès important⁵³. Benoît Rigaud (de 1574 à 1578) et François Didier (sur une seule année, en 1577) publient les quatorze *Amadis* espagnols traduits en français en format in-16. Benoît Rigaud fera également traduire par Gabriel Chappuys la suite

⁴⁷ Notons qu'une période d'attente de plus d'un an s'écoule avant l'édition de nouveaux livres d'*Amadis*. Pendant ce temps, les imprimeurs-libraires publient d'autres « nouveaux romans » comme *Gérard d'Euphrate* ou *Primaléon de Grèce*, suite de *Palmerin d'Olive* publié en 1546 par Jeanne de Marnef et Jean Longis (voir Simonin, *op. cit.*, p. 12).

⁴⁸ Rappelons qu'une période d'accalmie éditoriale apparaît dans les années 1555-1570 pour le roman de chevalerie. Le genre souffre toujours d'une mauvaise presse à laquelle s'ajoute une crise économique qui touche le milieu éditorial entre 1563-1571. Voir note 5.

⁴⁹ Dans la réédition de 1548 du livre I en format in-8 par les imprimeurs-libraires associés, un dizain liminaire de Jean Maugin est inséré après les deux prologues. Il nous renseigne sur le développement d'un public féminin d'*Amadis*, ainsi que sur de nouvelles habitudes de lecture : « Or avez-vous, Dames de cuer humain / Vostre Amadis en si petit volume / Que le pourrez porter dedans la main / Plus aysément que de coustume. » (transcription de Michel Bideaux, *op. cit.*, note 3, p. 51. Présent par exemple dans l'exemplaire École des Beaux-arts, Paris, Rés. 8° Masson 230).

⁵⁰ Les *in-folio* ne sont pas abandonnés pour autant, Groulleau réimprime d'ailleurs toute la série dans ce format en 1547-1548, hormis le livre V (voir Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 90). Mais pour l'heure, c'est l'in-8 qui s'impose, et des formats encore plus réduits comme l'in-16 utilisé par Vincent Sertenas pour ses rééditions des livres I à VII en 1557. Sur cette question, voir Hugues Vaganay, « Les éditions in-octavo de l'*Amadis* en français », *Revue hispanique*, 75, 1929, p. 1-53.

⁵¹ « Il est permis à Vincent Sertenas marchand libraire à Paris, imprimer ou faire imprimer et mecttre en vente tous les livres d'Amadis de Gaule, divisement ou conjointement. Et defendu à tous imprimeurs, libraires et autres marchands, quelz qu'ils soient, imprimer ne faire imprimer n'exposer en vente aucuns desditz livres, ne en faire extraitz ou abrez, jusques à six ans prochainement venants [...] » (transcription d'après l'édition de 1557 par Étienne Groulleau du premier livre d'*Amadis*, consultable sous forme de microfilm à la BNF et disponible sur Gallica).

⁵² *Le Thresor des douze livres d'Amadis de Gaule, assavoir les Harengues, Concions, Epistres, Complaintes, et autres choses les plus excellentes et dignes du lecteur François*, Paris, Groulleau, Sertenas, Longis et Le Mangnier, 1559.

⁵³ Il est intéressant de noter que ces changements abolissent la distinction qui existait, dans les années 1540-1550, entre « vieux » et « nouveaux romans ». Selon Francesco Montorsi, c'est à la défaveur des nouveaux romans que s'opère cette évolution de la mise en livre : « L'un des effets de cette pratique commerciale et typographique a été de favoriser la disgrâce, déjà engagée à vrai dire, du roman de chevalerie nouveau. Celui-ci avait eu ses moments de gloire lorsqu'il paraissait un genre qui s'opposait aux vieux romans pour ses ambitions culturelles et sa présentation matérielle. Avec Rigaud, les romans modernes, aux paratextes réduits, sont publiés en de petits formats in-16, sans gravures. De plus, dans le catalogue de l'éditeur, ces romans nouveaux côtoient de vieux romans qui sont également imprimés en caractères romains, mais en des formats plus grands, le plus souvent avec gravures. Le « clivage typographique », qui symbolisait auparavant le prestige culturel des romans nouveaux, s'est estompé. » (« La production éditoriale de Benoît Rigaud et son catalogue chevaleresque », *op. cit.*, p. 384).

italienne, le *Sferamundi* de Mambrino Roseo (livres XV à XXI), dont il publiera au cours de la même période les livres XV et XVI, les derniers tomes étant publiés par d'autres imprimeurs-libraires lyonnais. Enfin, l'année 1615 verra la publication, à Paris, des trois derniers livres (XX, XXIII, et XXIV) par Gilles Robinot, Claude Rigaud et Olivier de Varennes, que l'on prétend traduits de l'espagnol mais qui s'appuient en réalité sur un texte anonyme allemand (1594-1595).

Mais revenons à la question des traducteurs d'*Amadis*. C'est Gilles Boileau, désigné par son prédécesseur lui-même et par les imprimeurs-libraires (dont Sertenas obtient un privilège sans nom de traducteur pour toute la série existante) qui succèdera à Herberay pour la traduction du livre IX en 1551. En 1553, une réédition à peine révisée par Claude Colet témoigne d'un conflit éditorial avec le traducteur⁵⁴. C'est ensuite Jacques Gohory qui traduira les livres X, XI, XIII (1552, 1554 et 1571), Guillaume Aubert le livre XII (1556) et Antoine Tyron le livre XIV (1574). Il faut noter que les livres français ne correspondent pas aux livres espagnols du fait de l'abandon de plusieurs volets, et du découpage de la matière. En effet, Herberay avait écarté les VI^e et VIII^e *Amadis* espagnols (il avait cependant proposé une traduction partielle du VIII^e avec le *Dom Florès de Grèce* en 1552), qui s'étaient révélés des échecs commerciaux. Son livre VI constitue donc la traduction du VII^e livre espagnol et ses livres VII et VIII, celles du IX^e livre espagnol. Par ailleurs, les livres IX par Boileau/Colet et X par Gohory traduisent le X^e livre espagnol ; les livres XI par Gohory et XII par Aubert se réfèrent à la première partie du XI^e livre espagnol (la deuxième n'ayant pas été traduite) ; enfin, les livres XIII par Gohory et XIV par Tyron traduisent le XII^e livre espagnol⁵⁵.

⁵⁴ Selon Simonin, « un groupe de pression formé des correcteurs et traducteurs, familier de l'atelier de Groulleau » se monte contre Boileau : « Xénophobie, amalgame, calomnie, mensonges forment le fonds de cette invective » qui profite à Claude Colet. Les libraires, quant à eux, « acquiescent non sans se rendre coupable à leur tour d'un subterfuge qui ménage leurs intérêts [...]. En effet, Sertenas et Groulleau n'hésitent pas à débiter, comme on peut le voir dans un des exemplaires de la Bibliothèque Nationale, la traduction vilipendée du tome IX après n'avoir changé que la page de titre et substitué à l'initiale celle de 1553 ». À la suite de la réédition à peine révisée par Colet (« Quelques variantes donnent à penser que le réviseur s'est reporté au texte espagnol ; elles sont rares cependant auprès de celles qui ne trahissent que la volonté de dire en d'autres termes la même chose qu'avait exprimé le premier traducteur »), de jeunes écrivains (Étienne Jodelle, Olivier de Mangy, François Charbonnier, Claude Gruget, Antoine Vignon, Jean-Pierre de Mesmes) qui constituent le cénacle de Jean Brinon et dont le point commun est leur lien avec l'éditeur Vincent Sertenas, vont encenser la correction de Colet dans des pièces liminaires. Simonin conclut l'affaire ainsi : « Ce nouveau tome IX apparaît donc moins comme le fruit du labeur solitaire d'un traducteur que comme l'expression de la volonté de puissance littéraire d'un groupe qui n'entend pas rester étranger à un succès qu'il annexe, lavant au passage les libraires du soupçon de cupidité que leur attitude pouvait avoir nourri dans l'esprit du public » (voir *op. cit.*, p. 14-21).

⁵⁵ Voir la bibliographie de Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 131-133.

Réception⁵⁶

La plume d'Herberay⁵⁷ a été encensée par ses contemporains⁵⁸ pour son élégance, sa clarté et sa fluidité : on loue « la douceur de sa phrase, propriété de termes, liaison de propoz et richesse de sentences »⁵⁹, son langage « fluide et affetté »⁶⁰, dont le style donne « une parfaite idée de nostre langue françoise »⁶¹. *Amadis* devient le représentant d'une langue nationale qui supprime toutes les autres, dans le contexte de promotion que l'on a déjà souvent évoqué. Dès le premier livre, Herberay revendique clairement une indépendance par rapport à son modèle espagnol, ce que montrera encore l'analyse du prologue. Il est conscient de son statut auctorial⁶² et de sa contribution à la mouvance d'un matériau littéraire qui, dit-il, « n'est matiere où soit requise si scrupuleuse observance »⁶³. Une telle prise de position est rare dans les paratextes de romans de chevalerie imprimés et révèle une conception résolument moderne du travail de remaniement. Elle se trouve également justifiée par la fiction d'une version primitive française, imaginée par le traducteur, dont découlerait le texte espagnol de Montalvo⁶⁴. Herberay n'a plus de compte à rendre au roman qu'il traduit et peut se permettre toutes les fantaisies : francisation des noms propres, abrègement des *consiliaria* de Montalvo⁶⁵, ou encore développement des

⁵⁶ Sur cette question, voir le chapitre de Michel Bideaux, « Les *Amadis* : fortune et réception critique », *op. cit.*, p. 66-73 ; Michel Simonin, *op. cit.*, p. 21-35 ; Luce Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction en France autour de 1540*, *op. cit.*, « Un succès qui se dit », p. 34-37 et « La réception : les "Tresors d'Amadis" », p. 78-88.

⁵⁷ Les principales caractéristiques de la traduction d'Herberay des Essarts ont notamment été étudiées par Yves Giraud, pour le premier livre (*Le premier livre d'Amadis de Gaule*, *op. cit.*, p. 13-19) et Luce Guillerm pour les quatre premiers livres (*op. cit.*, p. 17-77 et 91-314). Voir aussi Allen Freer, « L'*Amadis de Gaule* de Herberay des Essarts e l'« Avancement et decoration de la langue françoise », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, n° 8, 1967, p. 9-59 ; Mireille Huchon, « Amadis, " Parfaite idée de nostre langue françoise " », *op. cit.* ; Valentin Eberhard, « L'*Amadis* espagnol et sa traduction française : évolution stylistique et continuité thématique », *Linguistica antwerpensia*, n° 10, 1976, p. 149-167.

⁵⁸ Voir d'autres exemples d'éloges décernés à la version d'Herberay dans Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 62-63 et Nicole Cazauran, « *Amadis de Gaule* en 1540 : un nouveau roman de chevalerie ? », *op. cit.*, p. 30-31.

⁵⁹ Jean Maugin dans le prologue de sa traduction du *Palmerin d'Olive* (Paris, Jeanne de Marnef pour Jean Longis, 1546).

⁶⁰ François de La Noue, *Discours politiques et militaires*, éd. Frank Edmund Sutcliffe, Genève / Paris, Droz / Minard, 1967, « Sixième discours », p. 168-169. Notons qu'il s'agit là d'un détracteur du roman, qui explique comment *Amadis* a su séduire ses lecteurs, ce qui ne l'empêche pas de reconnaître les qualités stylistiques d'Herberay.

⁶¹ Mathurin Héret, *La vraye et breve histoire de la Guerre et Ruine de Troie*, Paris, Sébastien Nyvelle, 1553, « Salut au lecteur ». Michel Simonin relève tout de même un exemple de détracteur de la langue d'Herberay (*op. cit.*, p. 33). Selon Luce Guillerm, « [l']insistance sur la beauté du style d'Herberay, qui non seulement démontre, mais multiplie les possibilités de la langue française, dépasse la simple reproduction d'un discours obligé sur la traduction en vulgaire. Les témoignages du plaisir spécifique suscité par cet aspect du texte débordent très largement en effet le seul espace publicitaire des textes présentatifs » (*op. cit.*, p. 68).

⁶² Voir les remarques de Luce Guillerm, *op. cit.*, p. 315-325, sur lesquelles nous reviendrons dans l'étude du prologue.

⁶³ F. aiii v°.

⁶⁴ « Et qu'ainsi soit j'en ay trouvé encores quelque reste d'ung vieil livre escript à la main en langaige Picard, sur lequel j'estime que les Espagnolz ont fait leur traduction, non pas du tout suyvant le vray original, comme l'on pourra veoir par cestuy, car ilz en ont obmis en d'aulcuns endroitz, et augmenté aux aultres [...] » (f. a iii r°).

⁶⁵ Il s'en explique d'ailleurs dans le prologue du premier livre, où il dit, à propos de la version espagnole prétendument dérivée d'un original français : « [...] car ilz en ont obmis en d'aulcuns endroitz, et augmenté aux

analyses psychologiques et des épisodes sensuels sur le modèle du récit sentimental renaissant⁶⁶.

Les *Amadis* connaissent un succès retentissant⁶⁷, d'abord dans les milieux aristocratiques, comme en témoigne François de la Noue : « Sous le regne du Roy Henri second, ils ont eu leur principale vogue : et croy que si quelqu'un les eust voulu alors blasmer, on lui eust craché au visage, d'autant qu'ils servoient de jouëts, et d'entretien à beaucoup de personnes »⁶⁸. Mais le roman, rapidement assimilé aux « vieux romans » de chevalerie, va également devenir la cible favorite des détracteurs de la littérature de fiction et souffrir, à terme, d'une mauvaise réputation⁶⁹. Aux côtés des moralistes qui critiquaient les romans de chevalerie depuis le Moyen Âge, viennent s'ajouter les humanistes, protecteurs de la grande littérature antique, qui méprisent ces fantaisies modernes. À une époque où, devant ce succès éditorial, on se questionne sur l'identité, les fonctions et la légitimité des romans pour lesquels il n'existe

autres : parquoy suppliant à leur obmission elle se trouvera en ce livre, dens lequel je n'ay voulu coucher la plus part de leur dicte augmentation, qu'ilz nomment en leur langaige Consiliaria, qui vault autant à dire au nostre comme advis ou conseil, me semblans telz sermons mal propres à la matiere dont parle l'histoire [...] » (f. a iii r°). Michel Bideaux rappelle qu'« [o]n a depuis longtemps fait observer que, conçues à la fin du XV^e siècle et conformes à la gravité espagnole, elles convenaient moins bien à l'air français et à un livre désireux de trouver son public à la cour du Roi-chevalier. ». De manière générale, Herberay poursuit l'esprit de synthétisation déjà présent chez Montalvo (*op. cit.*, p. 106). Luce Guillermin fait la même analyse : elle souligne la suppression des *consiliaria*, sinon leur laïcisation (« la Providence fait place aux aléas de la Fortune »), mais nuance cependant l'interprétation idéologique : « Même si de telles déterminations sont plausibles, elles ne rendraient compte que de façon simpliste et insuffisante du travail de la traduction : on aura l'occasion de revenir sur le traitement des motifs religieux intégrés au récit ; certes la même légèreté s'y observe, Herberay élague, raccourcit, adapte, mais le référent religieux est partout conservé, partout en tous cas où il fait corps avec la matière narrative traitée (ermites et ermitages, prières rituelles, messes etc.), et, dans le détail, les transformations qu'il opère sur ces motifs ne semblent que très rarement relever d'une motivation idéologique » (*op. cit.*, p. 161).

⁶⁶ Rappelons que Gustave Reynier a tenté de dégager différents traits caractéristiques de ce genre en construction à la Renaissance. Parmi eux, il relève tantôt l'influence italienne, marquée par la sensualité, tantôt l'influence espagnole, teintée de chasteté (les romans de Diego de San Pedro et de Juan de Flores proposent, comme unique alternative à la souffrance, le renoncement ascétique à l'amour). L'influence d'Herberay se situe plutôt du côté italien puisqu'il intègre une dimension voluptueuse au roman (voir *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, *op. cit.*, p. 150).

⁶⁷ Il suffit de consulter le *Trésor de la langue française* (disponible en ligne) à l'article « Amadis » pour mesurer l'influence du roman sur la langue française : au XVI^e siècle, *amadiser* signifie « imiter le langage galant des personnages de l'*Amadis de Gaule* », un *amadiseur* est « celui qui imite ce langage » ; au XVII^e siècle, Amadis désigne « la manche d'une veste d'homme serrée et boutonnée jusqu'au poignet », cette appellation proviendrait de l'opéra *Amadis* de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault, représenté en 1684 et dans lequel le personnage d'Amadis portait ces sortes de manches ; enfin au XIX^e siècle, un Amadis, dans le langage familier, est un homme au caractère chevaleresque. Rappelons également avec Michel Bideaux qu'une *dariolette* désigne une entremetteuse au XVII^e siècle (*op. cit.*, p. 66).

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 162.

⁶⁹ Les attaques des détracteurs tendent plus vers une confusion que vers une distinction entre « vieux » et « nouveaux romans ». Ils sont donc conscients de la dynamique de continuité qui les lie, comme nous le verrons dans le prochain paragraphe. Nous rappelons cet exemple déjà mentionné des *Commentaires* de Montluc : « Ne desdaignez, vous qui desirez suivre le train des armes, au lieu de lire des Amadis ou Lancelots, d'employer quelque heure à me cognoistre dedans ce livre. » (Blaise de Montluc, *Commentaires. 1521-1576*, *op. cit.*, p. 833). Notons que des détracteurs s'étaient déjà exprimés en Espagne à la suite des éditions espagnoles (voir Michel Simonin, *op. cit.*, p. 24-25).

pas de théorie, c'est principalement Jacques Amyot qui ouvre la voie aux détracteurs⁷⁰. Sa proposition, dans son prologue à l'*Histoire Aethiopique d'Héliodore* en 1547, d'une véritable réforme de la littérature romanesque, s'oppose farouchement à la vogue des « nouveaux romans » et plus généralement à celle des romans de chevalerie⁷¹. À la suite de Jacques Amyot, les détracteurs se multiplient⁷², ce qui amène les partisans et les préfaciers des « nouveaux romans » à renforcer leur défense⁷³. Ils sont d'ailleurs toujours soutenus par le contexte de promotion de la langue et de la littérature française qui se poursuit sous Henri II⁷⁴. Ces confrontations nourrissent les réflexions théoriques sur le genre romanesque, parallèlement aux querelles sur l'*Orlando Furioso* de l'Arioste en Italie à la même époque⁷⁵. Mais n'oublions pas que ce contexte de renouvellement de la matière chevaleresque se limite à une quinzaine d'années, avant qu'*Amadis* n'entame progressivement une phase de déclin. Marqué par sa mauvaise presse et par les affrontements politico-religieux qui encouragent l'essor d'une Muse chrétienne au détriment de la Muse païenne des humanistes et des extravagances des romans⁷⁶, il finit par tomber en disgrâce⁷⁷. À la fin du XVI^e siècle, une nouvelle poétique romanesque

⁷⁰ Voir les études de Michel Simonin (*op. cit.*) et Marc Fumaroli, « Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalry Novel », *op. cit.*

⁷¹ Rappelons que sa traduction constitue une alternative à la fois au roman chevaleresque et au récit sentimental, en proposant un nouveau modèle de héros caractérisé avant tout par sa valeur morale. L'aspect fictionnel qui posait problème se trouve ainsi compensé par la vraisemblance et l'exemplarité morale de l'histoire, pour mieux séduire le lecteur humaniste.

⁷² Voir les nombreux exemples de Michel Simonin ainsi que le détail des différentes accusations dont souffre *Amadis*, qui prennent souvent leur source dans les arguments mêmes des défenseurs du roman (*op. cit.*, p. 25-28).

⁷³ À travers des références à Horace, Aristote, Lucien, Quintilien ou encore Cicéron, ils adaptent les différentes théories antiques du récit fictionnel au roman de chevalerie (voir précédemment « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle », p. 62-64).

⁷⁴ Voir par exemple le « Discours sur les livres d'Amadis par Michel Sevin d'Orléans » qui ouvre le livre VIII et répond aux accusations d'invraisemblances de Jacques Amyot (« Discours sur les Amadis par Michel Sevin d'Orléans », *Le Huitiesme livre d'Amadis de Gaule*, Paris, E. Groulleau, 1548, d'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, Réserve FOL-BL-958, f. aiii v^o-f. avi v^o) ou la « Preface aux Lecteurs » de Jacques Gohory dans *Le Onzième livre d'Amadis de Gaule*, in *Amadis en français. Essai de bibliographie*, éd. Hugues Vaganay, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 125-126. Sur les pièces liminaires, voir l'analyse de Luce Guillermin, *op. cit.*, « La réception : les commentaires », p. 43-73. Elle y relève trois grands arguments prescriptifs avant la naissance des premières polémiques : « Le roman spectacle », « La peinture vraie et le vraisemblable », « "Douceur de phrase, propriété de termes, liaison de propos" ». Par la suite, les justifications et les explications se feront donc plus pesantes. N'oublions pas, avec Luce Guillermin, qu'« [i]l ne peut être question de considérer les textes liminaires comme des « témoignages ». Précisions du traducteur, dédicaces, et a fortiori commentaires laudatifs, tout en revêtant sans doute une certaine gratuité ornementale au seuil des belles éditions in folio des années quarante, sont trop pris dans les réseaux de l'édition et du mécénat pour que la part de « vérité » qu'ils comportent ne se trouve pas gauchie par la fonction publicitaire et de prestige qui est la leur » (p. 43).

⁷⁵ Rappelons que ces réflexions italiennes, qui ont donné lieu à des traités théoriques (de Giraldis Cinzio et de Giovan Battista Pigna publiés en 1554), concernaient le genre du poème épique, dont l'*Orlando* propose une nouvelle forme à la Renaissance, par rapport au genre codifié de l'épopée antique.

⁷⁶ Voir à ce propos : Jean Vignes, « Lutte contre le paganisme et essor de la Muse chrétienne (1500-1560) », in Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001, p. 264-271.

⁷⁷ On appellera, à titre d'exemple, cet extrait déjà mentionné des *Essais* de Montaigne : « Le premier goust que j'eus aux livres, il me vint du plaisir des fables de la Metamorphose d'Ovide. Car, environ l'aage de sept ou huict ans, je me desrobois de tout autre plaisir pour les lire ; d'autant que cette langue estoit la mienne maternelle, et que

s'élabore, nourrie d'Aristote et du Tasse, qui ne doit plus rien à l'argumentation développée par Montalvo, Sevin ou Gohory pour défendre les *Amadis* et le roman de chevalerie en général. Le modèle de l'action multiple, omniprésent à travers l'entrelacement, est remis en cause et l'exigence d'une poétique unitaire voit le jour⁷⁸. Le roman de chevalerie est à l'agonie, sa langue et son style apparaissent comme archaïques⁷⁹. Aucun renouvellement n'est plus possible, si ce n'est sur le mode de la parodie, proposée bientôt par Cervantès. Cependant, les exemplaires d'*Amadis* continuent de circuler, surtout dans les petits formats de qualité médiocre, et le roman trouvera encore des adeptes avec la publication, on l'a dit, des trois derniers livres (XX, XXIII, et XXIV) en 1615 à Paris⁸⁰. En 1780 enfin, *Amadis* fera son entrée dans la *Bibliothèque universelle des romans* à travers une adaptation libre et réduite par le comte de Tressan. À cette époque, le roman de chevalerie retrouve ses lettres de noblesse grâce aux poétiques néo-classiques qui encouragent la redécouverte des littératures nationales anciennes et le retour à l'épopée.

***Amadis*, nouveau⁸¹ « vieux roman » : entre rupture et continuité**

On l'a dit, *Amadis* est rapidement assimilé à la catégorie des « vieux romans », que ce soit à travers le discours critique ou dans les paratextes mêmes des différents livres de la série, ce qu'on peut lire dans ces vers liminaires de Michel Le Clerc au livre IV :

De Herberay, noble sieur des Essars,
Ton Amadis tous autres romans passe.
Et qui le lit de voir après se passe
Les Lancelotz, les Tristans, les Froissars⁸².

c'estoit le plus aysé livre que je cogneusse, et le plus accomodé à la foiblesse de mon aage, a cause de la matiere. Car des Lancelot du Lac, des Amadis, des huons de Bordeaux, et tel fatras de livres a quoy l'enfance s'amuse, je n'en connoissois pas seulement le nom, ny ne fais encore le corps, tant exacte estoit ma discipline. » (Michel de Montaigne, *Essais*, *op. cit.*, « De l'institution des enfans », p. 182).

⁷⁸ Voir Annick Boilève-Guerlet, *Le Genre romanesque : des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, *op. cit.*, p. 41-64. Au XVII^e siècle, les « anti-romanciers » Charles Sorel et Antoine Furetière sont parmi ceux qui raillent le plus farouchement les romans de chevalerie devenus totalement désuets.

⁷⁹ Voir les exemples relevés par Michel Simonin à la fin du XVI^e et au XVII^e siècle (*op. cit.*, p. 34).

⁸⁰ Allen Freer souligne la fortune du roman au XVII^e siècle : « anche dopo la porte di Henrico II, il romanzo continuò con alti e bassi, a riscuotere successo fino al regno di Luigi XIII. Successivamente, troviamo sporadiche testimonianze di interesse e di ammirazione da parte, per esempio, di Scarron, di Mme de Sévigné, di La Fontaine e perfino di Luigi XIV, che suggerì a Quinault di trarre da Amadis un'opera lirica allestita nel 1684 » (*op. cit.*, p. 12).

⁸¹ Sur cette caractéristique de nouveauté dans les *Amadis*, voir Nicole Cazauran, *op. cit.*, et Victoria Ciriot, José Enrique Ruiz Doménec, *Amadis de Gaula*, Barcelone, Planeta, 1991, (livres I-IV), « La estetica literaria del *Amadis* », p. XXIV-XLVI.

⁸² D'après l'exemplaire publié par Jean Longis et Robert Le Mangnier en 1560, conservé à la British Library à Londres sous la côte 12450 bbb 4.

La chronique et le roman arthurien sont intégrés à la même catégorie, ce qui montre à nouveau l'assimilation déjà évoquée entre histoire et fiction. Or, *Amadis* est situé à la fois dans la lignée de ses prédécesseurs, qui représentent une catégorie définie, mais également en marge par sa supériorité et son caractère inédit. Tel est le paradoxe qui s'illustre constamment et à différents niveaux dans cette nouveauté renaissante. De même, on a vu que la devise « d'armes et d'amour », qui représente un marqueur générique des romans de chevalerie médiévaux, est récupérée sur les pages de titre et dans les prologues d'*Amadis* et des « nouveaux romans » en général⁸³ avec une connotation supplémentaire. Elle exprime à la fois une certaine nostalgie pour l'ancienne chevalerie médiévale mais aussi un renouvellement à travers la mise en exergue du thème de l'amour tel qu'il s'illustre à la Renaissance. En effet, celui-ci est au cœur du récit sentimental alors en plein essor. La devise est donc surtout reprise à partir de 1540 et recyclée dans les paratextes renaissants et le discours critique⁸⁴ en intégrant les données nouvelles du roman de chevalerie. Rappelons que le statut de marqueur générique de la devise est encore plus affirmé en Italie et en Espagne⁸⁵, d'où sont justement originaires les « nouveaux romans » français⁸⁶.

Au plan de la mise en texte, les liens entre *Amadis* et la littérature arthurienne, amplement étudiés par la critique⁸⁷, ne se limitent pas aux mentions de héros arthuriens dans

⁸³ *Le premier livre de Amadis de Gaule qui traicte de maintes adventures d'Armes et d'Amours, qu'eurent plusieurs Chevaliers et Dames [...]*, Paris, Jean Longis, 1540 ; *Le quatorzième livre d'Amadis de Gaule : traitant des gestes & généreux faits d'armes & d'amours de plusieurs grands princes & seigneurs [...]*, Anvers, Jean Waesbergue, 1574 ; « Qui voudra veoir maintes lances briser, / Harnois froisser, escuz tailler et fendre. / Qui voudra veoir l'amant amour priser, / Et par amour les combatz entreprendre, / Vieigne Amadis visiter et entendre » (dizain liminaire de Michel Le Clerc, « Aux lecteurs », livre I d'*Amadis*, (d'après l'exemplaire conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich sous la côte Res/2 P.o.hisp. 4-1, f. a ii r°). Autres exemples dans des « nouveaux romans » : *L'histoire palladienne, traitant des gestes et généreux faitz d'armes et d'amours de plusieurs grandz princes et seigneurs, spécialement de Palladien, filz du roy Milanor d'Angleterre, et de la belle Sélerine, soeur du roy de Portugal. Nouvellement mise en nostre vulgaire françoys, par feu Cl. Colet Champenois*, Paris, Jan Dallier, 1555 ; *Le Premier livre de l'histoire et ancienne cronique de Gerard d'Euphrate, duc de Bourgogne : traitant, pour la plus part, son origine, jeunesse, amours, & chevaleureux faits d'armes [...]*, Paris, Vincent Sertenas, 1549. Enfin, dans son *Nouveau Tristan*, Jean Maugin présente son œuvre ainsi : « Or est le sujet d'Armes et d'Amours, matière traitant de la fleur des Vertuz, tant hautes que basses [...] » (Paris, Veuve Maurice de la Porte, d'après l'exemplaire conservé à la BNF sous la côte Rés. Y2-70, f. aii v°).

⁸⁴ Voir les exemples donnés précédemment dans « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle », note 136, p. 43.

⁸⁵ Voir Michel Stanesco, *D'armes et d'amours. Étude de littérature arthurienne*, op. cit., p. 339-342 et précédemment, « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle », note 138, p. 44.

⁸⁶ Notons qu'on ne trouve cependant pas la devise chez Montalvo, ni dans les titres ni dans le prologue (*Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadis de Gaula*, Zaragoza, Jorge Coci, 1508 ou encore *Los quatro libros de Amadis de Gaula. Nuevamente impressos y hystoriados en Sevilla*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511).

⁸⁷ Voir Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Ballière, 1910-1931 ; Grace Williams, « The Amadis Question », op. cit. ; Henry Thomas, op. cit. ; Pascual de Gayangos, *Libros de Caballerías*, Madrid, Hernandos, 1925 ; Paget Toynbee, « Gray on the origin and date of *Amadis de Gaula* », *Modern Language Review*, n° 27, Cambridge, 1932, p. 60-61 ; Edwin B. Place, « The Amadis Question », *Speculum*, Cambridge Mass, n° 25, 1950, p. 357-366 ; « *Amadis de Gaula*, Wales or What ? », *Hispanic Review*, n° 23, 1955, p. 99-107 ; « Fictional Evolution : The Old French Romances and the Primitive *Amadis* reworked by Montalvo », *PMLA*, n° 81, 1956, p. 521-529 ; Jean Frappier, « Les romans de la Table Ronde et les lettres en France au XVI^e siècle », op. cit. ;

le texte (Arthur ou Tristan). Les thèmes traditionnels du roman de chevalerie médiéval sont omniprésents⁸⁸, à commencer par la quête qui structure le récit initiatique et se décline sur plusieurs niveaux : quête du nom, quête de l'aventure, quête de la dame aimée. La révélation du nom est retardée, favorisée par le *topos* de la naissance secrète et illégitime du héros, pour lui permettre de prouver sa valeur sans rien devoir à ses origines. Les combats chevaleresques reproduisent également le schéma traditionnel : le défi lancé par un chevalier rencontré au hasard de l'aventure, puis le duel à la lance à cheval, suivi du duel à l'épée à pied, et pour finir la mort de l'adversaire ou la grâce offerte en échange de sa liberté. En outre, on retrouve le panel de personnages arthuriens organisé selon une distribution manichéenne : les bons chevaliers et les mauvais (au plan moral), les dames et leurs demoiselles, les enchanteurs et enchantresses, les nains ou les ermites. L'univers arthurien, situé entre Petite et Grande Bretagne, avec ses innombrables châteaux séparés par les mers ou les forêts, ces dernières constituées de chemins, clairières, gués, ou ponts, est lui aussi bien identifiable. La cour reste le centre du pouvoir, à la fois point de départ et d'arrivée des aventures chevaleresques, mais aussi lieu des amours, des réjouissances, des tournois, des jalousies, des trahisons et des provocations extérieures. L'anachronisme qui plaçait, dans les romans médiévaux, la cour arthurienne du haut Moyen Âge dans un décor du XII^e siècle, subsiste : ici, l'action se situe peu de temps après la passion de Jésus-Christ, dans un décor du XV^e siècle. Enfin, la thématique amoureuse s'inscrit elle aussi dans la tradition. Outre l'importance, déjà évoquée, de la devise « d'armes et d'amour », qui se trouve illustrée en permanence dans le roman⁸⁹, les principales étapes du schéma amoureux sont représentées : l'*enamouement* réciproque et instantané, le service amoureux (la soumission à la dame, la souffrance, le secret), les actions guerrières afin de mériter l'amour de la dame, les gages d'affection, l'union illégitime et les noces finalement légitimées.

Mais cette dynamique de continuité dans l'écriture avec la tradition littéraire arthurienne n'exclut pas une volonté de renouvellement. On l'a montré à plusieurs reprises, la symbolique romanesque évolue du XII^e siècle à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance⁹⁰. La lecture littérale s'impose de plus en plus, favorisant l'accumulation des exploits purement guerriers ou

Pierre Le Gentil, « Pour l'interprétation de l'*Amadis* », in *Mélanges Jean Sarrailh*, Paris, Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1966, t. II, p. 47-54 ; Luce Guillerm, *op. cit.*, p. 132-133 ; Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 106-128.

⁸⁸ Jane Taylor qualifie *Amadis* de « tissue of allusions and reminiscences, a hybrid which coalesces to form a new host text ; it must nevertheless have seemed to a sixteenth-century reader of *Amadis* that he or she was engaging with something satisfyingly near-Arthurian – something reassuringly familiar » (*Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France*, *op. cit.*, p. 153).

⁸⁹ Voir Nicole Cazauran, *op. cit.*, p. 24-25.

⁹⁰ Voir précédemment, « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle », p. 46-50.

la mise en place d'un merveilleux conventionnel et prévisible, au détriment de la finalité transcendante qui orientait jadis le sens du récit. Tout l'univers narratif est ainsi dépossédé de sa symbolique originelle, ce qui s'illustre bien dans *Amadis* : la forêt perd de sa densité sémantique dès lors qu'on n'y rencontre plus d'inquiétantes merveilles ou de mauvaises coutumes. L'univers romanesque devient au contraire le lieu d'une représentation, véritable scène du spectaculaire et du sensationnel où tout est décuplé pour le divertissement du lecteur⁹¹, comme le promet le dizain liminaire de Michel le Clerc :

Qui vouldra veoir maintes lances briser,
Harnois froisser, escuz tailler et fendre.
Qui vouldra veoir l'amant amour priser,
Et par amour les combatz entreprendre,
Viegne Amadis visiter et entendre⁹².

Nicole Cazauran⁹³, qui analyse le merveilleux dans *Amadis*, le décrit comme « volontiers épisodique, propre à divertir bien plus qu'à inquiéter ». Le personnage d'Urgande, qui l'incarne, « se contente d'apparaître et de disparaître souvent par caprice pour prédire l'avenir quasi sans nécessité dans d'énigmatiques formules que le texte a soin de rappeler au moment où elles s'élucident »⁹⁴. La figure du héros chevaleresque évolue dans le même sens : il multiplie des exploits guerriers révélant un véritable culte de la gloire. Michel Bideaux⁹⁵ relève un « souci d'affirmation individuelle » qui marque ce protagoniste d'un nouveau genre dans ses entreprises chevaleresques, le poussant finalement à « privilégier son propre épanouissement »⁹⁶, une caractéristique qu'il rattache à l'esprit humaniste. La thématique

⁹¹ Voir à ce sujet, les remarques de Luce Guillerm, *op. cit.*, p. 44-53. Jane Taylor, qui compare les débuts très mouvementés du roman d'*Amadis* (les aventures du roi Perion et la naissance de ses amours avec la princesse Élisène) avec la narration traditionnelle des romans arthuriens, note : « the subtleties of, for instance, the slowly dawning love of Lancelot and Guinevere in the Vulgate Cycle of Arthurian romance are marked by a narrative tact, a gradation of tone and an attention to the psychological to which, clearly, Montalvo and Herberay do not even aspire : they prefer, it seems, the almost unbearable complexities of a narrative which is picaresque *avant la lettre*, and a highly expeditious *entrée en matière* which simply plunges the reader into the sensationnal – and also, it must be said, the mildly titillating » (*op. cit.*, p. 157).

⁹² Livre I, f. aii r^o.

⁹³ *Op. cit.*, p. 32-33. Nicole Cazauran souligne également les différences entre Urgande et son double arthurien en tant que fée protectrice du héros, la Dame du Lac : « Urgande n'est pourtant pas la Dame du Lac, si puissante qu'elle a su enchanter l'enchanteur Merlin. La bonne fée d'Amadis intervient parfois, comme la Dame du Lac, pour secourir le héros, mais elle ne lui est pas liée « charnellement » pour l'avoir « nourri » dès sa petite enfance, elle n'a pas à triompher de sa douleur quand elle l'envoie vivre sa vie de chevalier et elle n'a pas non plus – ou du moins nous n'en savons rien – un merveilleux domaine inaccessible, protégé par la « semblance » d'un lac enchanté ».

⁹⁴ Elle ajoute encore très justement qu'« [a]vec ses boîtes d'onguent et ses énigmes, elle a tout l'air d'une fée de fantaisie qui se plaît à surprendre et à se donner en spectacle ».

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 127.

⁹⁶ D'après l'interprétation de Yolanda Russinovich de Solé, reprise par Michel Bideaux : « Le que distingue la vision de la plenitud humana en el Amadís de las otras novelas de su género es su carácter secularizado, humanístico. La imagen de la perfección heroica no reside en su perfección cristiana conforme a la ortodoxia medieval estricta, la victoria de Logos a expensas de Eros, sino en la reconciliación armónica de la humanidad ».

amoureuse est également marquée par cette évolution de la symbolique romanesque, tout en subissant, on l'a dit, les influences du récit sentimental⁹⁷ alors en plein développement⁹⁸. Les souffrances amoureuses, conséquence d'une passion violente en proie à un doute permanent dans les romans courtois tels que le *Lancelot*, sont ici dédramatisées : le héros ne tombe pas dans la folie comme Lancelot ou Tristan et il obtient assez rapidement et sans grandes difficultés les faveurs d'Oriane, de la même manière que son père le roi Périon avait obtenu celles de la princesse Élisène. Selon François Suard en effet, l'univers amadisien est un « espace nouveau ordonné par la galanterie »⁹⁹. Sous l'influence du récit sentimental, « les héros deviennent plus amants que guerriers »¹⁰⁰. Jean Maugin lui-même conseille aux auteurs de prendre en compte les données nouvelles en matière d'amour : « Les guerres selon leur forme ancienne, sans canons ou harquebuzes : et les amours à la moderne, sauf les foles pource que je les cuyde faines et qu'il n'en soit point de semblables ». On assisterait presque, pour Michel Bideaux, à un renversement de la hiérarchie traditionnelle des armes et de l'amour (le second dépendant du premier), « D'amours et d'armes » : « Mais l'itinéraire d'Amadis inverse d'entrée cette hiérarchie générique, puisque l'amour y est principe et source de vertu héroïque »¹⁰¹. On observe également, plus particulièrement dans la version française¹⁰², des amplifications

total, corpore-espiritual » (« El elemento mítico-simbólico en el *Amadís de Gaula*. Interpretación de su significado », *Thesaurus*, n° 29, 1974, p. 167).

⁹⁷ On retrouve à nouveau l'idée du spectaculaire dans les épanchements amoureux des héros, une caractéristique qui apparaît aussi dans les récits sentimentaux. Voir l'exemple, analysé par Jane Taylor, de la plainte d'Oriane croyant Amadis mort : « Oriane's [grief] is a performance, an escalation of emotional effects designed to exploit the dramatic and affective potential of a narrative topos. Herberay's studious poignancies make grief a spectacle ; they display heroines, and heroes, who are sensitive and melancholic, whose susceptibility to emotion strains the capacity of language » (*op. cit.*, p. 160). L'attitude d'Oriane rappelle la lamentation pathétique traditionnelle de la dame éplorée, mais à travers une rhétorique moderne et spectaculaire, qui fait la part belle à l'analyse des sentiments. Notons que cet exemple est amplifié chez Herberay par rapport à Montalvo (voir la comparaison de Jane Taylor, *op. cit.*, p. 161 note 46).

⁹⁸ L'analyse de Luce Guillerme (*op. cit.*, « Les rhétoriques amoureuses », p. 245-265) souligne, quant à elle, le basculement d'une rhétorique courtoise chez Montalvo, du côté de l'artifice et du jeu du côté d'Herberay, avec des passages où le héros lui-même se parodie et souligne ses propres invraisemblances en amour.

⁹⁹ François Suard, « L'épopée », *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8 / 1, *La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, p. 177.

¹⁰⁰ Voir Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 125. C'est également lui qui cite Maugin d'après le prologue de sa traduction du *Palmerin d'Olive* (Paris, Jeanne de Marnef pour Jean Longis, 1546).

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 115. Voir ses exemples tirés du texte, entre autres : « pour acquerir la bonne grace de sa dame tant aymée, il estoit necessaire qu'il print les armes, et receust l'ordre de chevalerie » (V, f. 14 v°) ; « Sans la faveur de vostre bonne grace, mon cœur vaincu ne pourroit avoir force ne vertu en peril où il se trovast » (XV, f. 16 v°).

¹⁰² Concernant l'*Amadis* espagnol sur ce point, Michel Bideaux note qu'il « juxtapose étrangement des effets de surenchère et les réticences d'une conscience chrétienne. Montalvo, sans doute, ne développe pas les évocations érotiques, mais les situations qui les appellent sont bien là et l'on ne le voit guère condamner l'attitude de ses héros » (*op. cit.*, p. 118). Cela confirme la théorie de Gustave Reynier selon laquelle l'influence espagnole sur le récit sentimental serait marquée par la chasteté (voir précédemment, note 66). Voir aussi les exemples donnés par Yves Giraud pour le livre I, qui conclut : « Herberay n'a pas la pudique réserve de l'Espagnol : jusque dans ses tours allusifs il s'écarte du climat moral de son modèle » (*op. cit.*, p. [15]-[17]).

sentimentales¹⁰³ et des évocations voluptueuses qui révèlent une influence néoplatonicienne¹⁰⁴ et ovidienne (à travers le récit sentimental d'origine italienne). Les amours prémaritales en sont un bon exemple : les dames se donnent secrètement et conçoivent souvent un enfant hors mariage. L'union clandestine permet alors de consacrer l'acte charnel, ce qui ne va pas sans ébranler la morale et nourrira les critiques¹⁰⁵.

Pour finir, mentionnons l'influence du contexte historique, politique et social de l'époque¹⁰⁶ : l'artillerie ou le principe de soumission au roi et à la monarchie qui supprime la relation féodale vassalique¹⁰⁷ sont des exemples de références modernes disséminées dans l'œuvre. N'oublions pas enfin de rappeler la modernité du langage et la nouveauté du style, dont nous avons déjà fait mention. On l'a dit, les « vieux romans » sont marqués par un archaïsme (phonétique, lexical, morphologique ou syntaxique) qui peut être conservé soit par souci philologique et stylistique – il constitue alors, pour le libraire, un argument commercial d'authenticité –, soit par simple négligence des imprimeurs-libraires. Dans *Amadis*, les mots

¹⁰³ Voir les exemples donnés par Yves Giraud pour le livre I, *op. cit.*, p. [17]. Relevons celui commenté par Michel Bideaux : la lamentation d'Oriane dans le livre I, alors qu'elle est livrée à Arcalaus par son père le roi Lisuart. Cet épisode se trouve considérablement développé par Herberay : « Le traducteur manifeste ainsi qu'il accorde plus d'autonomie et de relief à l'héroïne que ne le faisait son modèle ; survenant après l'intervention de la reine, le lamento d'Oriane oppose une note « sensible » à un épisode marqué par l'impérieuse idéologie féodale ; il exprime aussi une évolution de la littérature, et tout particulièrement de la prose narrative qui accueille de plus en plus, dans le roman sentimental, les longues déplorations non exemptes de rhétorique » (*op. cit.*, p. 539-540, note 2).

¹⁰⁴ Voir par exemple cet extrait analysé par Luce Guillerm (*op. cit.*, p. 259-260), dans lequel Oriane reproche à Amadis, dont la conduite s'inscrit dans un code courtois, sa passion démesurée et lui conseille d'être « en plus grande tranquillité d'esprit », « et ce ne vous aviendra par l'admiration de ce que pour cete heure vous aimés le plus, et qui est le moins : mais par la fruition de ce ou gît la félicité, la cognoissance dequoy unit et éliève les esprits jusques au ciel ». Luce Guillerm souligne le fait que les deux amants ne parlent pas le même langage : « l'intertexte apparaît comme détour ludique, voile à soulever, inter-dit qui érotise la scène d'amour. Les gestes de l'amour, ici, [...] sont le seul signifié de ces textes hétérogènes convoqués à plaisir par le traducteur. Le référent érotique est ce que finalement découvre ce jeu de destruction réciproque des discours-écrans ».

¹⁰⁵ Sur la question des mariages, voir Sylvia Roubaud, « La forêt attendue : amour et mariage dans les romans de chevalerie », in Augustin Redondo (dir.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVI^e – XVII^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle, Travaux du Centre de Recherches sur l'Espagne des XVI^e – XVII^e siècles, 1985, p. 251-267.

¹⁰⁶ « [...] c'est bien en témoin de la Renaissance européenne qu'Herberay, au livre IV, construit le château d'Apolidon ou règle l'intervention des bouches à feu dans la grande bataille finale. On en dira autant du souci de la relation à l'histoire (à défaut de la vérité historique) et de l'importance accordée à l'éducation, à la transmission des valeurs et aux actes solennels qui la mettent en scène (l'adoubement d'Amadis, la reconnaissance du héros et de ses frères). » (voir Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 127).

¹⁰⁷ Michel Bideaux note justement qu'Amadis ne cesse jamais d'être loyal, même lorsqu'il est injustement traité par le roi dans les livres III et IV (*op. cit.*, p. 128). De même, Michel Stanesco et Michel Zink rappellent que l'esprit monarchique anime les nouveaux chevaliers errants et que leurs romans font l'éloge des rois catholiques et de leurs croisades (*op. cit.*, p. 137). Voir également les références contemporaines relevées par Luce Guillerm (*op. cit.*, « Les représentations monarchiques », p. 273-314) dans la mise en scène de la figure royale, du décor de la cour (Chambord) et de la guerre. Elle note qu'« à côté des représentations archaïques véhiculées par un récit que le traducteur ne cherche pas à modifier, [sont introduits] des repères grâce auxquels le lecteur français de la cour de François I^{er} peut reconnaître ses propres références ».

deviennent la matière d'une autre « mise en spectacle »¹⁰⁸, celle du langage et du style, qui donne à voir au lecteur l'éclat et la supériorité de la langue française¹⁰⁹.

Au plan de la mise en livre, on l'a dit, les premiers volumes d'*Amadis* sont imprimés sur de somptueux *in-folio* enluminés ou ornés de bois gravés spécifiques à l'œuvre. En cela, ils se rapprochent des premières éditions de « vieux romans », dont ils partagent une présentation matérielle similaire (découpage en rubriques, en paragraphes, présence de tables dans les volumes). Cependant, les éditions de « vieux romans » de la moitié du XVI^e siècle¹¹⁰ ne jouissent plus des mêmes formats luxueux ni du même soin apporté à la composition des volumes. *Amadis* fait donc revivre, au plan de la mise en livre, le prestige des premières éditions de romans de chevalerie qui s'adressaient à une élite sociale. Pourtant, le roman se distingue par l'utilisation des caractères typographiques romains, généralement réservés aux ouvrages pour doctes. Cela montre clairement une volonté de renouvellement permettant l'accès de ces textes au corpus de la littérature humaniste et à un public lettré. La composition à longues lignes sur une colonne, les vignettes de petit format en accord avec le texte et l'utilisation de l'italique en début de chapitre modernisent l'objet-livre chevaleresque, qui gagne en élégance et en agrément. Le péri-texte reprend les *topoi* des prologues médiévaux, il innove aussi par un discours prescriptif inédit qui répond aux détracteurs et aux théoriciens. Notons enfin que dans les premières éditions, le procédé de l'entrelacement est modernisé par les ressources de la typographie : à l'intérieur des chapitres, une ligne en gros caractères (d'une hauteur de deux lignes), séparée du reste du texte, signale et isole l'entrelacement pour faciliter la lecture et recentrer le propos¹¹¹. Il s'agit là encore de conserver l'ancien tout en proposant un renouvellement.

¹⁰⁸ Voir Luce Guillermin, *op. cit.*, p. 67-72.

¹⁰⁹ Rappelons, avec Jane Taylor (*op. cit.*, p. 161-170), que l'évolution des goûts des lecteurs dépend d'abord de ceux qui produisent le texte littéraire (en l'occurrence ici l'auteur et l'éditeur) et de leur capacité « d'imposer les critères d'appréciation les plus favorables à leurs produits » (d'après Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire : économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, « La Formation des prix et l'anticipation des profits », p. 60). La mise en spectacle du langage comme celle de la fiction, auxquelles participent l'auteur, l'éditeur et les préfaciers, sont des stratégies qui conditionnent les goûts des lecteurs, elles sont responsables, avec la réception critique de l'œuvre, de l'évolution des modes littéraires : « Herberay's industrie, allied, crucially, to the shrewd commercial acumen of Janot and his successors, has, it seems, created an avid taste for narrative novelty, pell-mell adventure and tempestuous emotionality : « created » a taste, in ways which Bourdieu would have recognised, by means aesthetic and commercial » (p. 182).

¹¹⁰ À cette époque, les grands volumes ont déjà été remplacés par des in-quartos à deux colonnes et au papier de moindre qualité, dont l'acquisition est plus accessible. Rappelons également qu'à la fin du XVI^e siècle, les imprimeurs-libraires parisiens et lyonnais (principalement les familles Rigaud et Bonfons pour le roman de chevalerie) adoptent une stratégie éditoriale qui privilégie des formats encore plus petits (l'in-8 et l'in-16) et qui en fait les précurseurs des imprimés bon marchés et populaires du XVII^e siècle, représentés par la Bibliothèque bleue.

¹¹¹ Livre I, chapitre III, exemplaire de la Bayerische Staatsbibliothek de München, *op. cit.*, f. ix r^o. Selon Anne Réach-Ngô, « [c]es interventions de l'énonciateur, présentées sous la forme d'expressions quasi formulaires,

Organisation des éditions et filiation

Comme le soulignent Stephen Rawles, Yves Giraud et Michel Bideaux¹¹², la filiation des éditions du premier livre d'*Amadis* se révèle particulièrement complexe pour plusieurs raisons déjà évoquées : l'association, dès l'origine, de plusieurs éditeurs, la multiplicité des éditions et des exemplaires, la diversité des formats et celle des versions du texte retouché ponctuellement par l'auteur.

L'édition *princeps* est datée de 1540 et l'un des exemplaires, imprimé sur vélin¹¹³, a pu être offert à Charles d'Orléans auquel le prologue est dédié. Une seconde édition, dont relèvent plusieurs exemplaires, est datée elle aussi de 1540 tout en étant manifestement postérieure : en effet, le colophon signale deux titres obtenus par Denis Janot le 10 avril 1543, « Imprimeur du Roy en langue Françoise » et « Libraire juré en l'Université de Paris »¹¹⁴. Cette édition est donc publiée après cette date. Elle comporte des corrections mineures dans trois cahiers¹¹⁵ qui seront conservées dans l'édition suivante. Cette dernière, datée de 1544, apporte de nouvelles corrections qui modernisent la langue ou optent pour des habitudes graphiques inédites¹¹⁶ et vont parfois jusqu'à réécrire certains passages du roman¹¹⁷. D'après Michel Bideaux : « On est donc porté à conclure qu'Herberay avait nourri le dessein d'une révision ambitieuse, qu'il l'avait entreprise sur des segments bien précis mais que, pressé par le temps [s'étant engagé à traduire les livres suivants], sollicité par des libraires soucieux de répondre à la demande, il s'est résigné à des retouches de moindre envergure »¹¹⁸. D'autres exemplaires de cette édition se distinguent par des modifications différentes qu'il serait fastidieux de détailler¹¹⁹. Après l'édition de 1544, l'association des imprimeurs-libraires, dans laquelle

reprennent les modalités typographiques du titre de chapitre, renforçant la cohérence de cette voix seconde [celle du discours paratextuel présent dans les titres], pour mettre en œuvre une nouvelle architecture de l'œuvre, qui ne peut se réduire à l'enchaînement des seuls chapitres » (« Les chapitres d'*Amadis* au service de la promotion d'un best-seller », *Deviser, diviser. Pratiques du découpage, poétiques du chapitre*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée (Revue Cartes Blanches), 2011, p. 149).

¹¹² Voir leurs bibliographies des éditions du premier livre d'*Amadis* avec descriptions et localisations des différents exemplaires conservés (Stephen Rawles, « The Earliest Editions of Nicolas de Herberay's Translations of *Amadis de Gaule* », *op. cit.*, 105-108 ; Yves Giraud, *op. cit.*, p. [21]-[28] ; Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 87-100).

¹¹³ Il est conservé à la BNF sous la côte Rés. Vélins 625.

¹¹⁴ Voir Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 87-88.

¹¹⁵ Michel Bideaux (*op. cit.*, p. 88) note qu'elles se situent dans les cahiers N (qui correspondent aux chapitres XX-XXI), O (chapitre XXII) et BB (chapitres XLIII-XLIV) et corrigent des coquilles, des graphies ou des contresens.

¹¹⁶ L'usage des majuscules et des consonnes géminées devient plus fréquent, les archaïsmes graphiques sont supprimés (*ung* devient *un*, *cueur* devient *cœur*, *jecta* devient *jetta*), de même que les tildes pour transcrire les nasales (*ibid.*, p. 90).

¹¹⁷ Comme le combat de Galaor contre le géant Galtares au chapitre XIII (*ibid.*, p. 88).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 88-90.

¹¹⁹ Yves Giraud (*op. cit.*, p. [25]) mentionne un exemplaire de la BM de Lyon (Rés. 157 929) et Stephen Rawles deux exemplaires, l'un de Munich (P.o. hisp. 4) et l'autre de la BM de Lyon (Rés. 107713). Signalons

Étienne Groulleau a désormais pris la suite de Denis Janot, réédite le texte à plusieurs reprises et dans différents formats (majoritairement l'in-octavo¹²⁰) jusqu'en 1560¹²¹. C'est l'édition de 1544 qui sert de modèle, avec une exception pour celle de 1547 qui s'inscrit dans la filiation de la seconde édition (datée 1540 mais postérieure au 10 avril 1543)¹²². Quatre autres imprimeurs-libraires situés hors de Paris publieront ce premier livre jusqu'au dernier quart du siècle : Christophe Plantin en 1561 et Guillaume Silvius en 1574 à Anvers, dans un format in-4 ; Benoît Rigaud en 1575 et François Didier en 1577 à Lyon, dans un format in-16. Michel Bideaux a pu déterminer que les éditions anversoises et lyonnaises s'inscrivent dans la filiation de l'édition in-8° de 1547, sans lien direct des secondes aux premières. Les liens de parenté entre ces éditions sont résumés grâce à son stemma¹²³. Pour notre analyse, nous utiliserons le panel suivant regroupant des éditions du premier livre d'*Amadis* de formats, d'époques et d'imprimeurs-libraires divers : 1540 [après le 10 avril 1543], Paris, Denis Janot¹²⁴ ; 1548, Paris, Vincent Sertenas¹²⁵ ; 1557, Paris, Étienne Groulleau¹²⁶ ; 1560, Paris, Vincent Sertenas¹²⁷ ; 1561, Anvers, Christophe Plantin¹²⁸ ; 1574, Anvers, Guillaume Silvius¹²⁹ ; 1575, Lyon, Benoît Rigaud¹³⁰ ; 1577, Lyon, François Didier¹³¹.

particulièrement l'exemplaire BNF Rés. Y2-92, décrit par Michel Bideaux qui le situe en 1548 : « Dépourvu de pièces liminaires et des prologues de Montalvo et d'Herberay, le volume a recomposé la page de titre de l'édition originale, maintenu la date « 1540 » tout en insérant (sans la marque du chardon) la devise de Groulleau [...]. Mais surtout, alors qu'il suit généralement le texte de l'édition de 1544, il s'en écarte pour trois cahiers : N, O, BB : ceux-là, précisément qui avaient fait l'objet d'une révision plus soutenue lors de la deuxième édition, et que la suivante avait conservés ; il leur substitue alors la leçon de l'édition originale. [...] Mais les difformités et lacunes de BNF Rés. Y2-92 font naître un soupçon : celui d'une fabrication de fortune dans laquelle un texte qui relève majoritairement de l'édition de 1544 se sera vu amputé du premier cahier (page de titre exclue) et truffé (volontairement ou non) de trois cahiers appartenant à l'édition originale. L'usure des bois trahit une fabrication postérieure, sans doute par Groulleau, qui recueillit le matériel typographique de Janot » ; « L'éditeur de 1548 reçoit, ou retrouve, en cours de fabrication, les trois cahiers imprimés huit ans plus tôt et en farcit son texte : le coût élevé du papier aura fait prévaloir l'intérêt économique sur le scrupule éditorial » (*op. cit.*, p. 89 et 92).

¹²⁰ Notons que l'on trouve aussi une édition in-16, comme celle publiée par Étienne Groulleau qui réédite les livres I à VII dans ce format en 1557. Voir l'exemplaire conservé à la British Library de Londres sous la cote BL 1075. a. 6. (1).

¹²¹ D'après Michel Bideaux et Yves Giraud : 1547 in-8° (1547 est la date du colophon, alors que 1548 est donnée sur la page de titre) ; 1548 *in-folio* ; 1550 in-8° ; 1552 in-8° ; 1555 in-8° ; 1557 in-8° ; 1560 in-8°.

¹²² C'est ce que Michel Bideaux constate pour l'exemplaire de l'École des Beaux-Arts à Paris (Rés. 8° Masson 230) : « Toutefois l'exemplaire 1548 [1547 dans le colophon] in-8° des Beaux-Arts est clairement indépendant de l'édition de 1544 et reprend au contraire la plupart des apports de la deuxième édition faussement datée "1540" » (*op. cit.*, p. 90).

¹²³ *Op. cit.*, p. 92.

¹²⁴ D'après l'exemplaire conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich sous la cote Rés. P.o. hisp. 4.

¹²⁵ D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote Ars. Fol. BL 958 (1).

¹²⁶ D'après l'exemplaire conservé à la British Library de Londres sous la cote BL 1075. A. 6 (1).

¹²⁷ D'après l'exemplaire conservé à la British Library de Londres sous la cote BL 12450.bbb.1.

¹²⁸ D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale autrichienne de Vienne sous la cote 40 S 34 (1).

¹²⁹ D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de Carpentras sous la cote N655.

¹³⁰ D'après l'exemplaire conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich sous la cote P.o.hisp.1020q-1.

¹³¹ D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale autrichienne de Vienne sous la cote BE.11.W.23.

Microstructure

Alors que Montalvo proposait, dans une perspective de continuité, une numérotation ininterrompue des chapitres des livres I à IV, Herberay offre à chaque volume de cette première série d'aventures un fonctionnement autonome et une numérotation propre, sans pour autant qu'un nouveau prologue soit nécessaire à chaque fois¹³². Selon Anne Réach-Ngô, « chaque livre est alors pensé comme un tout indépendant, même si certains éléments hérités de la structuration espagnole en quatre livres sont conservés dans les éditions françaises, introduisant alors un horizon à la publication de chaque livre qui vient se ranger au sein d'une collection »¹³³. Dans le premier livre d'*Amadis*, l'observation du découpage interne proposé par Herberay à partir de sa source montre une grande fidélité¹³⁴ de la version française. En effet, la microstructure et les rubriques sont conservées, avec néanmoins quelques variations qu'il n'est pas inutile de mentionner. On constate tout d'abord un décalage dans la numérotation des chapitres. Montalvo débute en effet son texte par un préambule qu'il intitule « Comiença la obra », qui introduit les personnages et le décor romanesque, avant de passer directement à l'action avec les aventures du roi Perion, notamment ses premiers amours avec la princesse Élisène. Puis le chapitre I prend la suite de ces événements : « Cómo la infanta Helisena y su donzella Darioleta fueron a la cámara donde el rey Perión estava ». On note donc l'absence de rubrique pour le préambule, ce qui peut s'avérer problématique dans la perspective d'une lecture consultative, focalisée sur la table des chapitres. En effet, sans la présentation du contenu de cette ouverture, le lecteur qui consulte la table risque d'être troublé par la caractéristique *in medias res* de la rubrique suivante. Herberay remédie à cette faiblesse en transformant le préambule en chapitre I, entraînant un décalage dans les rubriques avec la version de Montalvo. Il propose également un titre inédit pour cette partie : « Quelz furent les Roys Garinter et Perion, et d'un combat qu'eut icelluy Perion par cas fortuit contre deux chevaliers : Puis contre un Lyon, qui devoroit un Cerf en leur presence, et de ce qu'il en advint ». Passant sous silence les

¹³² Il faut en effet attendre le livre V, consacré à Esplandian, le fils d'Amadis, pour lire un nouveau prologue du traducteur.

¹³³ *Op. cit.*, p. 150. Cette perspective, qui « met littéralement en scène, d'une manière toute publicitaire, la « sortie » de chacun des nouveaux tomes de la saga romanesque, annonçant de nouveaux hauts faits du héros éponyme » propose de réinterpréter l'unité-chapitre comme « le cadre d'une dramatisation de la fiction chargée d'entretenir la curiosité du lecteur ».

¹³⁴ Nous avons comparé la table reproduite dans l'édition de Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 175-178 et les rubriques de l'édition espagnole dans Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, I, Juan Manuel Cacho Bleuca (ed.), Madrid, Catedra Letras Hispánicas, 2008. Celles-ci sont cependant rassemblées dans la table des matières de l'édition, p. 9-12. Nous nous référons à ces deux ouvrages pour les citations de rubriques. Notons que si l'édition de 1508 ne comprend pas de table, celle-ci apparaît dans les éditions de 1519, 1526, 1539, 1545 et 1547 (d'après Anne Réach-Ngô, *op. cit.*, p. x, note 35).

amours du roi Perion¹³⁵, il ne manque cependant pas de mettre en exergue la thématique chevaleresque, peut-être pour retenir l'attention du lecteur averti. En poursuivant la comparaison, on remarque qu'Herberay apporte quelques modifications qui semblent avoir une fonction bien précise, comme celle de souligner le personnage d'Amadis et ses qualités chevaleresques :

Capítulo XI Cómo el gigante llevó a armar cavallero a Galaor, por la mano del rey Lisuarte, el cual le armó cavallero muy honorablemente Amadís.	Chapitre XII Comme le Geant menant Galaor au Roy Lisuart, pour le faire chevalier, rencontra son frere Amadis, par la main duquel il le voulut estre, et non d'aultre.
Capítulo XIV Cómo el rey Lisuarte hizo sepultar a Dardán y a su amiga, y hizo poner en su sepultura letras que dezían la manera como eran muertos.	Chapitre XV Comme le Roy Lisuart feit eriger sepulchre à Dardan et à s'amy, avec epitaphes, pour mémoire, et de l'honneur qu'il feist à Amadis, après avoir esté trouvé et cogneu.
Capítulo XVI En que trata lo que Agrajes vio después que vino de la guerra de Gaula y algunas cosas de las que hizo.	Chapitre XVII Quelles furent les aventures de Agraiès, depuis son retour de Gaule où il avoit laissé Amadis.

Dans le premier exemple, la version espagnole ne mentionne pas la volonté résolue de Galaor de se faire armer chevalier par Amadis, seul l'adoubement du jeune homme par le héros subsiste. Herberay, quant à lui, choisit d'ajouter cette précision qui apparaît dans le texte lorsque Galaor a pu observer Amadis en action¹³⁶. Il rappelle ainsi une nouvelle fois la valeur chevaleresque du héros. Dans les deux autres exemples, Herberay ajoute à nouveau un événement relatif à Amadis qui ne figurait pas chez Montalvo. Il souligne ainsi son renom mais aussi sa position centrale dans le roman. En effet, en lisant les rubriques d'Herberay, on a le sentiment que le nom du héros se doit d'apparaître dans chacune d'elles, même lorsqu'Amadis est absent d'un chapitre, ce qui est le cas dans le dernier exemple. Enfin, d'autres modifications méritent d'être relevées¹³⁷ : la mise en exergue de personnages clés tels qu'Oriane ou Urgande,

¹³⁵ Anne Réach-Ngô note à propos des titres de chapitre : « Par la démultiplication de verbes de mouvements qui articulent les situations et les gestes des personnages en les insérant dans la progression d'ensemble de la narration, ils jouent le rôle de transition au sein de la continuité narrative, en omettant dès les premiers chapitres certains événements parfois capitaux, comme la conception et la naissance d'Amadis, héros éponyme de tout le cycle. Les titres de chapitre donnent alors une vision parcellaire de l'intrigue, en privilégiant certains personnages et certains épisodes, parfois secondaires, en particulier lorsqu'ils se trouvent à l'attaque de la séquence (*op. cit.*, p. 146).

¹³⁶ Rappelons que Galaor souhaitait dans un premier temps que le roi Lisuart le fasse chevalier. Lorsqu'il croise Amadis, qu'il ne connaît pas encore, et assiste à ses exploits chevaleresques, il change d'avis et demande à son tuteur le Géant : « Monsieur je desirerois grandement que cestuy me fait chevalier : car si le Roy Lisuart est renommé, c'est pour les biens, mais ce Chevalier le merite estre pour sa force et hardiesse » (voir éd. Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 297).

¹³⁷ Notons également une volonté de synthétiser la rubrique, peut-être pour ne pas alourdir la table et offrir une lecture consultative plus agréable, comme dans les exemples suivants : « Capítulo XXXVII. De cómo vino la nueva a la Reina que era preso el rey Lisuarte, y de cómo Barsinán essecutava su traición, queriendo ser rey, y al fin fue perdido, y el Rey restituído en su reino », « Chapitre XXXVIII. Comme les nouvelles vindrent à la Roïne de la prinse du Roy, et que Barsinan s'esforçoit d'usurper la ville de Londres » ; « Capítulo XXXVIII. De cómo Amadís vino en socorro de la cibdad de Londres, y mató al traidor de Barsinán y puso toda la cibdad en sossiego », « Chapitre XXXIX. Comme Amadis vient au secours de la ville de Londres ».

dont les références à la thématique amoureuse pour l'une, et au merveilleux divertissant pour l'autre, constituent également des moyens de séduire le lecteur :

Capítulo VIII Cómo el rey Lisuarte embrió por su fija a casa del rey Languines y el gela embio con su Fija Mabilia, y acompañadas de cavalleros y dueñas y donzellas.	Chapitre IX Comme le Roy Lisuart envoya querir la princesse Oriane sa fille , qu'il avoit de long temps laissée en la court du Roy Languines, lequel la luy renvoya accompagnée de l'infante Mabile sa fille unique, et de bonne compaignie de Chevaliers, dames, et damoyselles.
Capítulo XIX Cómo Amadís fue encantado por Arcaláus el Encantador porque el quiso desencantar y sacar de prisión a la dueña Grindalaya y a otros, y cómo escapó de los encantamentos que Arcaláus le havia hecho.	Chapitre XX Comme Amadis fut enchanté par Arcalaus, lors qu'il voulut delivrer la dame Grindaloia de prison et aultres : puis eschappa de ses enchantemens par l'ayde d'Urgande .

Commentons pour finir les thématiques dominantes au sein des rubriques, les mêmes de Montalvo à Herberay : la thématique chevaleresque est la plus fréquente, suivie par celle de la royauté (scènes de cour). Les déplacements sont moins souvent représentés et les scènes merveilleuses ou amoureuses seulement deux fois chacune. De ce point de vue-là, *Amadis* se place dans la continuité des « vieux romans » de chevalerie¹³⁸ imprimés avant 1540, bien qu'au plan de la mise en texte, les thématiques secondaires soient considérablement développées. Mais Herberay conservant les rubriques de Montalvo, leur caractéristique archaïque demeure.

*Les prologues*¹³⁹

Herberay traduit le prologue de Montalvo qu'il intitule « Prologue de l'Auteur Espagnol d'Amadis traduit en François », et le place directement à la suite du sien. Son contenu assez traditionnel s'inscrit dans une perspective de continuité qui relie encore le texte à la catégorie des « vieux romans ». Les modifications apportées par Herberay contribuent cependant à renforcer la fiction d'une origine française du roman et à asseoir son autorité et sa supériorité. Le passage final où l'auteur espagnol se nomme (« el honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo ») est supprimé et son nom disparaît donc de l'édition française. Il devient une figure fantomatique sans contours,

¹³⁸ Anne Réach-Ngô rejoint également ce constat : « La division en chapitres, par les procédés textuels qu'elle met en œuvre, sert alors à souligner la parenté topique de ce roman à la tradition des romans de chevalerie, certaines unités renvoyant à des *topoi* qui faisaient l'unité des séquences narratives médiévales, qu'il s'agisse de la scène de la rencontre amoureuse, du premier tournoi entrepris par le chevalier éponyme ou de la confrontation des figures ennemies » (*op.cit.*, p. 148).

¹³⁹ Nous nous référons aux prologues tels qu'ils sont reproduits dans l'édition de Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 165-173 ainsi qu'à celui de Montalvo dans l'édition de Juan Manuel Cacho Blueca, *op. cit.*, p. 219-225. Pour l'analyse du prologue, voir les références suivantes : Sergio Cappello, « I Prologhi del Premier livre d'*Amadis de Gaule* (1540) », *Filologia moderna*, 11/1, Pise, 1991, p. 25-41 ; Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 102-106 ; Luce Guillermin, *op. cit.*, p. 43-77 ; Jane Taylor, *op. cit.*, p. 180-181.

diluée dans un « pluriel » auctorial espagnol : dans son propre prologue, Herberay parle des « espagnolz » qui « ont fait leur traduction », de « leur obmission », de « leur dicte augmentation, qu'ilz nomment en leur langaige Consiliaria ». L'auteur français s'émancipe ainsi de son modèle pour revendiquer une auctorialité sans concurrence. On le voit encore à travers l'introduction, dans le prologue, d'un champ sémantique de la traduction associé aux sources espagnoles. Il parle de « mauvais escripvains, ou **traducteurs** trop corrompuz, et vicieux » là où Montalvo mentionnait « los malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos ». Il préfère le verbe « translater » quand l'auteur espagnol utilise « trasladando y enmendando », et infléchit le sens du texte en introduisant « traduire » (« Or ont esté ces cinq livres, telement traduitz, corrigez, et enrichiz »). Renversant les statuts initiaux, Herberay transforme des sources espagnoles authentiques en traductions médiocres d'une version française originale dont il se proclame l'héritier et le défenseur, récupérant par là-même la paternité de l'œuvre.

Montalvo, traduit par Herberay, convoque les principaux *topoi* des prologues médiévaux et renaissants des « vieux romans » de chevalerie : la référence aux anciens (« Les Hystoriens tresrenommez » ; « Ce que tesmoigne assez Saluste » ; « Homère, et aultres escripvantz » ; « Ce grand Hystorien Tite Live »), la dédicace élogieuse (Montalvo consacre un long passage aux exploits de Ferdinand le Catholique¹⁴⁰ rattachés à la guerre sainte), la mise en mémoire du passé (« car pour perpetuer, et rendre son nom immortel, ilz l'eussent peu colloquer au plus hault siege de renommée »¹⁴¹), la modestie du translateur (« en imitant les moindres orateurs, pour estre mon sçavoir au leur plus conforme »), l'*excusatio* (« je supplie humblement un chascun les [quelque faulte ou parole mal digérée] excuser, et m'estre favorable »), le labeur et la mauvaise qualité de la source (« escritz en letre, et en parchemin si anticque, qu'à grand peine ilz se povoient lire »), le didactisme (« maintes bonnes exemples, qui peuvent servir pour la salvation de noz ames » ; « les jeunes chevaliers y pourront prendre exemple, et y proffiter »), la critique des prédécesseurs (« par la faute des mauvais escripvains, ou traducteurs trop corrompuz, et vicieux »), la condamnation de l'oisiveté (« voulant plustost laisser de moy quelque mémoire que d'estre oysif »), l'éloge du remaniement (« on les [les cinq livres

¹⁴⁰ Notons qu'Herberay, soucieux de ne pas créer d'ambiguïté avec sa propre dédicace, nomme le roi (« nostre magnanime Roy don Fernand ») là où Montalvo évoque simplement « nuestro muy esforçado Rey ».

¹⁴¹ Montalvo regrette en fait que les chroniqueurs contemporains de la *Reconquista* espagnole n'aient pas offert au roi cette mise en mémoire du passé selon le modèle narratif, entre histoire et fiction, qu'il défend dans son prologue : « car pour perpetuer, et rendre son nom immortel, ilz l'eussent peu colloquer au plus hault siege de renommée, adjoustant avec l'hystoire vraye ce qu'il leur eust semblé apte et propre à la matiere subjecte, ainsi que l'on a fait pour ceulx desquelz par grande affection et peu de verité, ont esté preferez à ce bon prince, qui l'avoit merité devant eulx [...] »).

d'*Amadis*] pourra comparer par raison, à la foible escorce du liege, enchassée en pur or, et enrichie de pierres orientalles »), et enfin la référence à une *auctoritas* à travers la découverte d'un vieux manuscrit. Celui-ci, relatif aux « faictz d'Esplandian », qui sont de la plume de Montalvo, aurait été « trouvez par cas fortuit en un Hermitaige, près Constantinople, soubz une tombe de pierre [...] puis apportez en ces pays d'Espagne, par un marchand Hongre »¹⁴². Outre ces *topoi* qui font de ce texte un prologue génériquement marqué du sceau des « vieux romans », le propos général s'articule autour du rapport entre fiction et histoire¹⁴³, une problématique qui n'est pas démodée au moment de la publication française et qui deviendra même centrale dans les prologues et les pièces liminaires des livres suivants¹⁴⁴, alors que se développeront les premières réflexions théoriques sur le roman. Montalvo oppose trois niveaux : « l'hystoire vraie », représentée par « Tite Live [...] estimé Hystorien tresveritable » qui « ne fait nulle mention en ses œuvres de ces grans coups espoventables ou rencontres d'aventures ». Juste au-dessous, les « Hystoriens tresrenommez », « Homere, et aultres escripvantz »,

[...] qui ont escript et embelly les hystoires et faitz chevaleureux de ceulx qu'ilz ont voulu favoriser et rendre immortalz », qui, « avec aulcune verité, sur laquelle ilz ont prins leur fondement, y ont adjousté et approprié plusieurs choses non advenues, si proprement et par tant vraye similitude, que l'on s'est aisément consenty à les croire.

Enfin, les fables mensongères, dans lesquelles « ces coups qui font l'effort des fouldres et tonnerres, sont inventions de gens qui ont voulu ainsi parler, tant pour donner merveilles à ceulx qui les voudroient croire, que pour decorer leurs Romans de telles mensonges, à quoy ne se doit adjouster nulle foy ». Il en va ainsi des cinq livres d'*Amadis*, « enrichiz de telles exemples, et bonnes doctrines, que combien que jusques à présent ilz ayent esté profanés comme fabuleux ». L'auteur souhaite suivre le modèle intermédiaire, dont les textes « ne sont à rejeter, car il s'y trouvera maintes bonnes exemples, qui peuvent servir pour la salvation de noz ames ». Nous pouvons en conclure, avec Michel Bideaux, que Montalvo « estomp[e] les frontières entre

¹⁴² Les livres suivants auront aussi leur propre fiction du lieu et de la langue d'origine. Michel Bideaux rappelle que « le *topos* du manuscrit trouvé à Constantinople (ou, plus généralement en Orient) est, depuis *Tirant le Blanc*, présent dans la plupart des romans de chevalerie où il sert moins à accréditer une fiction qu'à signifier un genre. L'imprimerie ne fait qu'accroître ce prestige de l'écrit et, au XVI^e siècle, les souverains d'Angleterre doivent même avertir que le privilège royal ne cautionne pas nécessairement le contenu du livre (*op. cit.*, p. 172-173, note 2). Voir également l'étude de Danielle Bohler qui montre bien comment ce *topos*, véritable anecdote de lecteur, devient une scène de genre dans les prologues des remaniements tardifs (« Le lecteur inscrit dans le projet du livre : le roman chevaleresque et son prologue, du manuscrit aux imprimés », *op. cit.*).

¹⁴³ Sur cette question, voir l'étude de Sergio Cappello, *op. cit.*, p. 32-38.

¹⁴⁴ Luce Guillerm montre comment la problématisation de la vérité du discours historique s'est renforcée avec l'apport des humanistes pour constituer une argumentation de plus en plus au point (elle cite par exemple les prologues de Gohory et Aubert dans les dixième, onzième et douzième livres d'*Amadis*) : « Autour du texte romanesque qu'il s'agit de présenter positivement, les appareils liminaires d'*Amadis* convoquent significativement à la fois l'histoire, et la poésie épique. Homère et Virgile servent, on l'a vu, de caution à la valeur de l'invention fictionnelle (Horace dicte le *topos*) ; et l'histoire rejoint cet ensemble au nom de son caractère au fond « poétique », trait commun des mensonges manifestes et des mensonges déguisés. » (*op. cit.*, p. 63).

la vérité et l'affabulation, jette habilement par-dessus bord les fables les plus grossières et hisse les autres fictions assez près de l'histoire pour les parer de l'éclat de la vérité »¹⁴⁵. Par son prologue, l'auteur affirme donc la vérité historique de son roman, qu'il nomme d'ailleurs « crónaca », mais proclame aussi son droit à l'invention, ouvrant la voie à Herberay qui ira plus loin et défendra une fiction pratiquement assumée. Notons pour finir que Montalvo s'adresse aux « jeunes chevaliers » et aux « anciens mesmes », un public *a priori* noble, sur le modèle des romans médiévaux, sinon des lecteurs qui souhaiteront s'identifier à lui.

Le prologue d'Herberay tranche avec celui de son prédécesseur et s'inscrit clairement dans la volonté de renouvellement de la littérature chevaleresque qui caractérise l'édition des livres d'*Amadis*. Le traducteur expose également sa conception de l'auctorialité dans une perspective particulièrement moderne¹⁴⁶. On retrouve d'abord les *topoi* traditionnels : la condamnation de l'oisiveté (« pour éviter la trop pernitieuse oysiveté »), la mise en mémoire du passé (« pour faire revivre la renommée d'Amadis »), l'éloge du dédicataire (« A treshault et tresillustre prince Charles Duc d'Orleans et d'Angoulesme » ; « le prince qui plus humainement et gratieusement [...] » « vostre grandeur et magnanimité » ; « bonne grace » ; « aultres perfections et vertuz »), ou le labeur (« fruit de mon labeur »). Mais d'autres exemples dérivent de *topoi* médiévaux tout en se chargeant d'une signification nouvelle, directement en rapport avec les préoccupations de l'époque. Il s'agit d'abord de l'exaltation nationale (« exalter la Gaule ») qui rappelle les prologues des chansons de geste et s'exprime surtout dans le *topos* de l'*auctoritas* à travers la fiction du manuscrit trouvé. On l'a dit, Herberay réutilise ce dernier après Montalvo, afin de conférer à *Amadis* une origine française :

[...] pour faire revivre la renommée d'Amadis (laquelle par l'injure et antiquité du temps, estoit estaincte en ceste nostre France). Et aussi pource qu'il est tout certain qu'il fut premier mis en nostre langue Francoyse, estant Amadis Gaulois, et non Espagnol. Et qu'ainsi soit j'en ay trouvé encores quelque reste d'ung vieil livre escript à la main en langaige Picard, sur lequel j'estime que les Espagnolz ont fait leur traduction, non pas du tout suyvnt le vray original, comme l'on pourra veoir par cestuy, car ilz en ont obmis en d'aulcuns endroictz, et augmenté aux aultres [...].

Le lecteur se trouve ainsi confronté à une double fiction : une version originale française dont le traducteur a trouvé des fragments dans un vieux manuscrit picard, et une version secondaire espagnole, qui traduirait la première (on a vu comment Herberay introduisait volontairement

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁶ Outre le prologue, Luce Guillermin note que les investissements de l'auteur s'affirment partout dans le roman : « traces de ses plaisirs ou de ses surprises, inscrites dans le récit et soulignées de son humour (les ronflements de Gandalin, la mort de joie du vieil empereur), traces de ses lectures, dans les jeux de citations pastiches (le maniement des codes de la rhétorique amoureuse), traces biographiques (les détails concrets sur l'artillerie, peut-être sur la chasse), et même signature à peine déguisée (le cheval en liberté « au pastis des Essars »). Et on ne peut éviter ici, tant cette traduction appelle le portrait de son auteur, d'interroger aussi à partir de ce qu'on sait de lui cet accord d'une écriture et des plaisirs de lecture qui a fait le succès de son texte » (*op. cit.*, p. 319).

un champ sémantique autour de la traduction dans le prologue de Montalvo). Les confessions de l'auteur sur un original « anticque » trouvé à Constantinople en deviennent totalement incohérentes. Ainsi, il ne s'agit plus de se référer à une *auctoritas* par l'utilisation de la fiction, devenue contradictoire, du manuscrit trouvé : Herberay choisit de se placer dans une perspective ludique, révélant insidieusement le jeu littéraire au lecteur. Dévoilant, comme l'écrit Luce Guillermin, le « montage de l'illusion, qui devient objet de spectacle »¹⁴⁷, il souligne son détachement par rapport à sa propre version du roman et propose, nous y reviendrons, une véritable réflexion sur l'acte d'écrire. Cette thématique de l'exaltation nationale fait évidemment écho au contexte de promotion de la langue et de la littérature française maintes fois évoqué. C'est dans la même perspective qu'Herberay introduit le thème de la traduction, que développe tout un lexique : « le communiquer par translation », « les Espagnolz ont fait leur traduction », « ceste traduction d'Amadis », « la cause pour laquelle j'ay entrepris la traduire ». Mireille Huchon rappelle que ce prologue est la première attestation du mot « traduction » dans le sens de « passage d'une langue en une autre »¹⁴⁸. À travers le *topos* de l'*excusatio*, l'auteur nous expose sa conception assumée d'un remaniement libre, qui va à l'encontre de la fidélité à la source traditionnellement proclamée dans les prologues¹⁴⁹ :

Et si vous appercevez en quelque endroit que je ne me soye assubjecty à le rendre mot à mot : je vous supplie croire que je l'ay fait, tant pource qu'il m'a semblé beaucoup de choses estre mal seantes aux personnes introduictes, eu regard es meurs et façons du jourd'huy, qu'aussi pour l'advis d'aulcuns mes amys, qui ont trouvé bon me delivrer de la commune superstition des translateurs, mesmement que ce n'est matiere où soit requise si scrupuleuse observance.

Herberay rejoint ici les réflexions littéraires de son temps, posant la question de la servitude du traducteur (« assubjecty », « delivrer de la commune superstition des translateurs ») dénoncée notamment par Étienne Dolet dans *De la manière de bien traduire d'une langue en aultre*¹⁵⁰.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 315-316.

¹⁴⁸ « Traduction, translation, exaltation et transmutation dans les *Amadis* », *Camena*, 3, 2007, p. 1-10. On trouve cependant ce mot dès 1534 dans le privilège royal de l'édition des *Trois premiers livres* de Diodore de Sicile (voir William Kemp et Mathilde Thorel, « Édition et traduction à Paris et à Lyon, 1500-1550 : la chose et le mot », *Histoire et civilisation du livre*, vol. 4, 2008, p. 117-136). Quant à la première occurrence du verbe « traduire », celle-ci serait plus ancienne : « Nous pensons que l'innovation *traduire* existait potentiellement au début du siècle, mais que c'est seulement dans les années 1520-1530 qu'elle a été effectivement relayée par les traducteurs, les hommes du livre et les secrétaires royaux, trois groupes d'individus fortement liés » (p. 133).

¹⁴⁹ Rappelons que l'auteur médiéval ne se pense ni ne se représente en créateur, en auteur. Dieu seul crée, l'homme ne fait qu'ajouter, commenter, assembler. Au-delà de l'étymologie du nom, écrire en « roman » signifie longtemps « adapter », « traduire », recueillir une matière préexistante, lui donner une forme nouvelle, la mettre en rime ou en prose, l'orner et peiner pour tout ce travail comme un véritable artisan du verbe. La fidélité du translateur dans les prologues, qui est intimement liée au respect de l'*auctoritas*, est évidemment plus un *topos* qu'une réalité. Elle donne du crédit à l'œuvre et à son auteur-translateur. La nouveauté d'Herberay réside ici dans la reconnaissance assumée de l'acte créateur.

¹⁵⁰ « En traduisant il ne se fault pas asservir jusques à là que l'on rende mot pour mot. C'est superstition trop grande (diray je besterie ou ignorance) [...]. Je ne veux taire icy la folle d'aulcuns traducteurs lesquelz au lieu de liberté se submettent à servitude » (voir Luce Guillermin, *op. cit.*, p. 437-438).

Comme on l'a dit, l'auteur montre une conscience de son statut auctorial¹⁵¹ et de sa participation à la mouvance du roman, qui « n'est matiere où soit requise si scrupuleuse observance ». Cette prise de position est assez exceptionnelle dans les paratextes de romans de chevalerie imprimés. Luce Guillerm mentionne quelques exemples similaires chez François de Vernassal pour le *Primaléon de Grèce* en 1550 ou encore Pierre Boaistuau puis François de Belleforest, les traducteurs de Matteo Bandello¹⁵². Encore une fois, Herberay donne à voir au lecteur les mécanismes de l'écriture romanesque. Enfin, deux autres *topoi* traditionnels prennent ici un sens nouveau. D'abord, celui des armes et de l'amour dont on a déjà montré le caractère à la fois archaïque et moderne dans les « nouveaux romans » : « la representation subtilement descripte qu'il fait des personnes suyvant les armes, ou amours » ; « si trouvera on en elle tant de rencontres chevaleureuses et plaisantes, avec infiniz propos d'amours **si delectables à ceulx qui ayment ou sont dignes d'aymer** ». Les mots en gras soulignent la modernité qui se dégage du *topos* : en effet, les lecteurs visés par Herberay pourraient bien être plus amants que « jeunes chevaliers », à l'inverse de ceux de Montalvo. Le second *topos* est celui du divertissement ou du plaisir (*delectare*) : « la diversité des plaisantes matieres », « pour vous donner quelque fois dequoy recréer vostre gentil esprit », « plaisantes », « delectables », « lire son histoire pour le pasetemps et plaisir ». C'est là la fonction principale du roman, qui évince totalement le didactisme moral et chevaleresque (« laquelle j'ay expressement mise en lumiere, non pour esperance d'en rapporter louenge (estant l'œuvre de trop peu de merite) ») et la prétention à la vérité historique (« Et combien que ce qui s'offre en ceste traduction d'Amadis, ne soit tiré de nul auteur fameux pour luy donner couleur de verité »). Il s'agit là encore une fois du parti-pris d'Herberay : l'auteur favorise l'honnêteté et une forme de « mise à nu » de l'acte créateur, plutôt que les *topoi* traditionnels. La fiction est légitimée à elle seule par le *delectare*, une faiblesse que ne manqueront pas de relever les détracteurs et pour laquelle les défenseurs d'*Amadis*, on l'a dit, vont déployer tout un argumentaire. Pour finir, Herberay s'adresse certes à un public noble à travers la figure du roi et la référence aux « gentilzhommes » qui lui ont conseillé la lecture d'*Amadis*, mais il vise aussi des lecteurs indéterminés, « toute personne de bon jugement », « ceulx qui ayment ou sont dignes d'aymer », s'ouvrant ainsi à un public plus large¹⁵³. Le prologue de la version française d'*Amadis* reflète à nouveau le paradoxe de la

¹⁵¹ Voir les remarques de Luce Guillerm, *op. cit.*, p. 315-325.

¹⁵² *Op. cit.*, p. 522-523.

¹⁵³ Selon Luce Guillerm, « Les valeurs aristocratiques ne sont pas les siennes, il les connaît, mais c'est du dehors qu'il en écrit, du dehors qu'il observe et montre le spectacle de la fascination qu'elles exercent. En lui, le bourgeois regarde le courtisan ; quant à l'écrivain, il s'en amuse, lui qui sait récupérer à son profit les bénéfices de cette exhibition dans les deux circuits, aristocratique et commercial [...] » (*op. cit.*, p. 324).

continuité et de la rupture qui marque le roman. *Amadis* apparaît comme un « vieux roman » de chevalerie à travers les *topoi* traditionnels de son prologue, mais il bouscule également les conventions en révélant ce qu'il est vraiment : une fiction plaisante qui montre, mais aussi qui se montre, révélant ses propres mécanismes de création¹⁵⁴, à une époque où l'on commence à s'interroger sur le roman.

Les éditions parisiennes : une tentative de renouvellement

Les éditions in-folio : une nouvelle norme pour un « nouveau roman »

Amadis voit le jour grâce à l'association de trois imprimeurs-libraires : Denis Janot, Jean Longis et Vincent Sertenas. Une première traduction française d'Herberay, *L'Amant mal traité de s'amy*, d'après un texte espagnol de Diego de San Pedro, avait déjà été publiée par Vincent Sertenas en 1539 et pourrait donc constituer le lien entre le traducteur et l'association éditoriale. Vincent Sertenas débute son activité en 1534 avec son unique édition d'un « vieux roman » de chevalerie, le *Theseus de Coulongne*, en association avec Gilles de Gourmont et Jean Longis. Sa production est surtout dominée par les textes officiels (édits, déclarations, ordonnances, lettres patentes ou mandements royaux), mais elle manifeste également, peu avant *Amadis*, un intérêt pour les traductions¹⁵⁵. Son association avec Denis Janot ou Jean Longis n'est pas nouvelle, on en trouve plusieurs exemples antérieurs à *Amadis*¹⁵⁶. Michel Simonin souligne d'ailleurs des similitudes dans les carrières de Vincent Sertenas et Denis Janot, qui partagent

¹⁵⁴ Le succès de la version française d'*Amadis* tiendrait précisément en cela. Selon Luce Guillermin, Herberay a su « utiliser l'éloignement quelque peu archaïque de son contenu pour l'offrir de façon mi-ludique, mi-sérieuse, en miroir idéal à une société en quête de ses propres reflets, et surtout capable de goûter comme un spectacle ses propres constructions idéologiques » (*op. cit.*, p. 52-53). Le public de la cour de François I^{er} et de celle d'Henri II, de même que les lecteurs bourgeois qui aiment à s'identifier à lui, reconnaissent dans le roman non seulement leurs reflets, ce que leur montre le miroir, mais aussi la façon de le tendre, les mécanismes de l'écriture fictionnelle. L'auteur opèrerait ainsi une « mise à distance théâtralisée du contenu romanesque ». Les effets de lecture sont donc multiples : « simple plaisir au récit ; jeux de décodages politiques ; spectacle des valeurs aristocratiques dont pouvaient jouir, au premier degré, ceux qui y participaient directement, mais aussi, comme à l'image de leur fascination, ceux qui n'y prenaient part que de loin ; et enfin plaisir aux exhibitions gratuites de l'écriture, à la langue artistement travaillée » (p. 325).

¹⁵⁵ À titre d'exemple, pour la seule année 1537, il publie *Le Courtisan* de Castiglione, le *Livre de l'éducation des enfants* de Plutarque traduit par Jean Colin, le *Livre de Amytié* de Cicéron par le même traducteur, et le *Livre doré de Marc Aurele* de Antonio de Guevara traduit par René Berthault de La Grise (voir Michel Simonin, *op. cit.*, p. 7, note 28).

¹⁵⁶ Par exemple pour sa première édition connue en 1534, le *Theseus de Coulongne*, en association, on l'a dit, avec Gilles de Gourmont et Jean Longis ; ou, plus proche d'*Amadis*, en 1539, pour le *Préparatif à la mort accidentelle* partagé avec Jean Longis ; et pour la *Rhetorique* de Fabri, imprimée par Étienne Caveiller pour Denis Janot, Pierre Sergent et lui-même. Enfin, la collaboration se poursuit même après *Amadis* avec, par exemple, les publications de Gérard d'Euphrate en 1553 et du *Palmerin d'Oliva* en 1553, toutes deux en association avec Étienne Groulleau et Jean Longis.

une adresse commune, sinon mitoyenne, « au premier pilier de la grand salle du palais »¹⁵⁷. Les éditions d'*Amadis* marquent, pour Vincent Sertenas, un intérêt inédit pour les « nouveaux romans », dont il publiera d'autres textes : *Gérard d'Euphrate* en 1549 et *Palmerin d'Olive* en 1553, tous deux en association avec Étienne Groulleau et Jean Longis, ou encore *L'Histoire Palladienne de Claude Colet* en 1555, en collaboration avec Étienne Groulleau. Nos précédents itinéraires éditoriaux ont déjà montré que Jean Longis et Denis Janot étaient de véritables spécialistes des éditions de « vieux romans » de chevalerie. Jean Longis publie *Florimont* en 1528, *Perceval* en 1530 avec Galliot du Pré et Jean Saint Denis, *Theseus de Cologne* en 1534 avec Gilles de Gourmont et Vincent Sertenas, *Meurvin* en 1540, et, après un tournant éditorial marqué par les *Amadis*, des « nouveaux romans », dont certains déjà évoqués pour Vincent Sertenas : *Palmerin d'Olive* en 1546 et 1553, *Gérard d'Euphrate* en 1549, *Primaléon de Grèce* en 1550, *Flores de Grèce* en 1552, ainsi que les genres connexes du roman de chevalerie (récits sentimentaux, chroniques, traités). Quant à Denis Janot, rappelons de manière plus synthétique qu'il consacre d'abord une grande partie de sa production éditoriale aux « vieux romans », à travers des réimpressions souvent non datées issues de la « galaxie Trepperel » et caractérisées par une présentation traditionnelle. Puis, à partir des années 1535 et sous l'influence d'éditeurs humanistes, un changement marque sa production et ses pratiques éditoriales, par exemple au plan de la présentation matérielle du livre. Il propose alors des rééditions ou des nouveautés à partir de traductions de l'italien ou de l'espagnol et s'intéresse particulièrement à la thématique sentimentale. Il finira par abandonner définitivement les « vieux romans » de chevalerie, sa production se tournant peu à peu vers la culture renaissante, à l'exception d'*Amadis* qu'il ne rattache donc vraisemblablement pas à cette catégorie et qui doit constituer à ses yeux un modèle de renouvellement chevaleresque¹⁵⁸. Ainsi, le projet de grande ampleur représenté par la traduction d'Herberay constitue un tournant dans la carrière des différents associés, qui s'accorde malgré tout avec leurs intérêts éditoriaux, que ce soit à travers la traduction ou la volonté de renouvellement du genre. À la mort de Denis Janot, ils sont rejoints par son successeur Étienne Groulleau, dont le nom apparaît dans les collaborations postérieures.

En observant la mise en livre, on constate, dans tous les exemplaires *in-folio* d'*Amadis*, une conception particulièrement soignée et une mise en page élégante et aérée où domine le vide au détriment du remplissage, bien que le format rappelle dans un premier temps les

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 7, note 28.

¹⁵⁸ Rappelons également le cas de son édition « expérimentale » de *Méliadus* en 1535, qui pourrait constituer, selon Sergio Cappello, une première tentative de renouvellement du genre chevaleresque avant *Amadis*. Voir précédemment « Le Chevalier doré, création et re-catégorisation générique éditoriale », p. 224, note 45.

imprimés luxueux de romans de chevalerie médiévaux des débuts de l'imprimerie. Nous avons déjà mentionné l'utilisation des caractères typographiques romains, la composition à longues lignes sur une colonne, les vignettes de petit format en accord avec le texte, l'utilisation de l'italique – qu'on ne voit qu'à partir de 1548¹⁵⁹ –, ou encore la mise en page du texte en cul-de-lampe, qui sont autant de caractéristiques qui renouvellent l'objet-livre chevaleresque et favorisent la lisibilité du texte. Pour la première fois, une table est insérée : elle adopte une présentation aérée avec l'utilisation d'alinéas pour chaque nouvelle rubrique et la mention double du numéro de chapitre et du numéro de feuillet. Si on la compare, par exemple, aux premières éditions du *Lancelot* (les exemplaires de Jean Le Bourgeois et Jean Du Pré ou ceux d'Antoine Vérard) dans lesquelles la table se présente sous une forme très compacte mentionnant soit le numéro de chapitre soit le numéro de feuillet, *Amadis* se révèle être un livre de chevalerie résolument moderne favorisant une lecture consultative¹⁶⁰.

Le souci du repérage constitue une autre nouveauté. Les numéros des feuillets pour chaque cahier sont donnés au bas du recto de la page comme à l'accoutumée, mais une autre foliation apparaît parallèlement, au coin droit et dans le même alignement que le titre courant, lui-même mis en relief par l'utilisation de majuscules (« Le premier livre de Amadis de Gaule »). Il s'agit cette-fois d'une numérotation continue des feuillets jusqu'à la fin du volume, auxquels renvoie également la table.

Un soin particulier est apporté à la première page du récit (f. I r^o). Les rappels du titre en gros caractères et du nom du traducteur en plus petits (« Le premier livre de Amadis de Gaule, traduit d'Espagnol en François, Par le Seigneur des Essars ») renforcent encore le statut auctorial de ce dernier. Notons que devant le succès des premières éditions qui ont fait connaître le nom d'Herberay, les imprimeurs-libraires, soucieux de rendre leurs produits toujours plus vendeurs, complètent l'édition de 1548 par une référence au traducteur (« par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, commissaire ordinaire de l'Artillerie du Roy », f. I r^o).

La mise en page des prologues présente un même titre courant qui permet de souligner la nature de cet élément paratextuel, toujours dans un souci de repérage. On retrouvera d'ailleurs la mention « Fin du prologue » qui clôt cette partie. Mais ce titre courant induit aussi une confusion dans sa première version, d'où sa modification postérieure : d'abord « Prologue

¹⁵⁹ Notre édition de 1548 utilise l'italique à plusieurs reprises à des fins esthétiques : pour l'adresse sur la page de titre ; pour les titres des prologues qui sont élégamment mis en forme avec une première ligne en gros caractères, une seconde en petites majuscules et une dernière en petites minuscules italiques ; pour le colophon.

¹⁶⁰ Au fil des éditions, de petites transformations sont apportées pour gagner toujours plus en clarté, comme dans l'édition de 1548 de Vincent Sertenas, qui précise « Fin de la Table ».

de l'Auteur » en 1540, il se réduit simplement à « Prologue » en 1548. L'édition de 1540 propose deux titres différents qui isolent chaque prologue, organisés sur deux lignes avec un changement de taille de caractères : « Prologue du translateur du livre d'Amadis, d'Espagnol en Francoys » et « Prologue de l'auteur Espagnol d'Amadis traduit en Francoys » (f. a iii r^o - a v r^o). Or, dans l'édition de 1548, alors que le titre du prologue espagnol est maintenu, celui d'Herberay disparaît, directement remplacé par l'adresse au dédicataire (« A Treshault et tresillustre Prince Charles Duc d'Orleans et d'Angoulesme, second filz du Roy, Nicolas de Herberay Seigneur des Essars, treshumble Salut »), qui faisait précédemment office de sous-titre (f. a iii r^o - a v r^o). Cette modification assoit la légitimité de la version d'Herberay, dont le prologue est naturellement intégré à l'œuvre, quand celui de la version espagnole doit s'accompagner d'une dénomination qui l'isole à l'intérieur du paratexte.

La présentation des rubriques mérite aussi qu'on s'y arrête : de très grands caractères sont utilisés pour la première ligne, puis de plus petits ; les lignes sont centrées et le numéro de chapitre avec la mention « Chapitre » en toutes lettres est inséré, selon la place disponible, soit dans la continuité de la rubrique après un espace conséquent, soit juste au-dessus de la vignette avec, toujours, un souci maximal de lisibilité favorisant les blancs.

Rappelons enfin la modernisation, à l'aide des ressources de la typographie moderne, du procédé de l'entrelacement présent dans les deux éditions : à l'intérieur des chapitres, une ligne en gros caractères, d'une hauteur de deux lignes, séparée du reste du texte, signale et isole l'entrelacement pour faciliter la lecture et recentrer le propos. Cette mise en forme permet également d'aérer la page, le texte ne présentant pas de paragraphes dans les éditions parisiennes¹⁶¹. N'oublions pas que plusieurs de ces éléments sont déjà présents dans des éditions précédentes des associés. Prenons le cas de Denis Janot qui, dès 1535, renouvelle sa production et ses pratiques éditoriales. La nouvelle présentation typographique et matérielle du livre qu'il adopte alors, qui s'inscrit dans l'édition d'ouvrages humanistes, présente déjà des caractéristiques relevées pour *Amadis*. C'est bien encore une fois la preuve qu'il ne considère pas le texte comme un « vieux roman » de chevalerie.

Les pièces liminaires varient d'une édition et parfois d'un exemplaire à l'autre. Nous nous limitons¹⁶² à rappeler leur fonction publicitaire et de prestige qui s'inscrit dans les réseaux de l'édition et du mécénat – puisqu'elles sont écrites par des poètes de cour –, ce qui leur retire

¹⁶¹ À partir des éditions parisiennes in-8, cette mise en forme particulière de l'entrelacement est supprimée et remplacée par des retours à la ligne, qui constitueront les seuls paragraphes des éditions parisiennes, anversoises et lyonnaises.

¹⁶² Elles ont en effet déjà été analysées à plusieurs reprises. Voir entre autres l'analyse de Luce Guillerm, *op. cit.*, « La réception : les commentaires », p. 43-73.

toute objectivité. Elles sont généralement insérées après le privilège et avant les prologues, mais certaines apparaissent également en fin de volume avant le colophon. Dans notre édition *in-folio* datée de 1540 (f. a ii r^o-v^o), par exemple, le dizain adressé aux lecteurs de Michel le Clerc (Seigneur de Maisons) apparaît en premier sur une seule page, suivi du sonnet-dédicace de Mellin de Saint-Gelais (poète de cour, conseiller de François I^{er}) à Herberay et d'un second dizain aux lecteurs d'Antoine Macault (secrétaire et valet de chambre de François I^{er}) qui en remplissent le verso. Dans l'édition de 1548 en revanche (f. a ii r^o-v^o), Mellin de Saint-Gelais précède Michel Le Clerc, permettant un regroupement générique des dizains et de leur destinataire commun, le lecteur, sur une même page. La mise en page est soignée avec de gros caractères utilisés pour le nom de l'auteur et un centrage du texte, favorisant toujours la prépondérance du blanc au détriment du remplissage. Notons que le nom d'Antoine Macault, en milieu de page après le second texte liminaire, n'apparaît pas en gros caractères. Mais un espace conséquent est laissé pour isoler ce dernier dizain de la pièce précédente.

La page de titre s'éloigne également des standards qu'on lui connaissait pour les romans de chevalerie, révélant la volonté d'assimiler *Amadis* à une autre catégorie. On se souvient par exemple que Denis Janot et la « galaxie Trepperel » utilisent des pages de titre stéréotypées pour les éditions de romans de chevalerie¹⁶³ : on y trouve en général une initiale ornée autour de la première lettre du titre, de très gros caractères pour les premiers mots, l'alternance entre encre rouge et encre noire, et un bois génériquement marqué. À l'inverse, la page de titre d'*Amadis* est caractérisée par la sobriété et la prépondérance du blanc, à l'image des ouvrages humanistes (figure 51). Aucun bois gravé n'est utilisé, hormis la marque de l'imprimeur. Ainsi, dans l'édition datée de 1540, on peut admirer un vase décoré du monogramme de Denis Janot, contenant un bouquet d'orties, et ses deux devises, latine et française, imprimées verticalement (« Patere, aut abstine », « Nul ne s'y frotte »)¹⁶⁴. Notons une exception tout de même pour l'édition sur vélin vraisemblablement offerte à Charles d'Angoulême¹⁶⁵, qui sélectionne une vignette parmi celles qui illustrent le premier livre d'*Amadis* afin d'orner la page de titre (figure 52). Cependant, celle-ci ne représente pas la thématique chevaleresque. On y voit un jeune homme agenouillé dans la chambre luxueuse d'un château, une reine penchée vers lui et un roi se tenant à leurs côtés. Si l'on connaît le roman, on devine aisément la scène : Amadis, au terme de sa quête du nom, retrouve ses parents, la reine Elisène et le roi Périon, en même temps que

¹⁶³ Voir par exemple notre itinéraire éditorial d'Ogier le Danois, « *Ogier le Danois* et le triomphe de l'univers guerrier », p. 159-165.

¹⁶⁴ Pour notre seconde édition *in-folio*, la marque, de même que l'adresse, sont évidemment celles de Vincent Sertenas.

¹⁶⁵ Conservé à la BNF sous la cote Rés. Vélins 625.

son identité¹⁶⁶. C'est donc la thématique de la royauté qui est choisie pour représenter le roman, ce qui paraît assez compréhensible si l'on songe au destinataire de l'exemplaire, qui pourra s'identifier aux personnages dès la page de titre. Dans la plupart des exemplaires, le titre, centré et disposé en cul-de-lampe, utilise quatre tailles différentes de caractères qui donnent beaucoup d'élégance à la mise en page : des majuscules en gros caractères pour la première ligne, des minuscules dans une taille identique pour la seconde, des majuscules en plus petits caractères pour la troisième, et des minuscules dans une taille identique pour la dernière :

Le premier livre de Amadis de Gaule, qui traicte de maintes adventures d'Armes et d'Amours, qu'eurent plusieurs Chevaliers et Dames, tant du royaume de la grand Bretagne, que d'autres pays : Traduict nouvellement d'Espanol en Francoys par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay.

On y perçoit instantanément la volonté de renouveau : armes et amour, chevaliers et dames sont placés sur le même plan, séduisant à la fois les lecteurs de « vieux romans » de chevalerie, mais aussi de récits sentimentaux. La précision géographique permet de ne pas trop « délocaliser » un héros et un roman qui œuvrent avant tout pour la promotion de la France. La devise en espagnole d'Herberay est insérée entre le titre et la marque de l'imprimeur en gros caractères (« Acuerdo Olvido », je me souviens et j'oublie), comme une nouvelle preuve du statut auctorial et de l'autorité du traducteur. On la retrouve à la toute fin de l'ouvrage, avant ou après le colophon (selon les éditions de 1540 ou 1548), en majuscules ou en gros caractères¹⁶⁷. La mention « Avec privilege du Roy » apparaît enfin sous la marque, suivie de la date et de l'adresse (« Nouvellement imprimé à Paris par Denys Janot libraire et imprimeur, demourant en la rue Neusve nostre Dame, à L'enseigne Saint Jehan Baptiste, contre Sainte Geneviesve des Ardens »).

L'étude de l'illustration des premières éditions d'*Amadis*¹⁶⁸ révèle un contraste flagrant avec le reste de notre corpus de « vieux romans », principalement dans le rapport entre texte et image. Jean-Marc Chatelain¹⁶⁹, qui a étudié l'illustration des premiers livres d'*Amadis*, souligne notamment les innovations du livre I. Ce dernier présente des vignettes de petit format, empruntant directement leur sujet à l'histoire et proposant un rapport visuel nouveau entre l'iconographique et le typographique. En effet, la présence de petites vignettes n'est pas

¹⁶⁶ Nous reviendrons sur cette vignette dans l'étude de l'illustration ci-après.

¹⁶⁷ Le colophon est également mis en exergue par des procédés typographiques modernes, la mise en forme du texte en cul-de-lampe (1540) ou l'utilisation de l'italique et du centrage (1548).

¹⁶⁸ Nous avons consulté l'édition de 1540 [après avril 1543] de Munich et celle de 1548 de la bibliothèque de l'Arsenal, qui ne présentent, au plan de l'illustration, que des divergences mineures : la seconde ne diffère de la première qu'à travers ses initiales ornées et ses encadrements de vignettes.

¹⁶⁹ « L'illustration d'*Amadis de Gaule* dans les éditions françaises du XVI^e siècle », *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 17, 2000 (Les *Amadis* en France au XVI^e siècle), p. 41-52. Notons que peu d'études ont été consacrées à cette question, mentionnons, outre celle de Jean-Marc Chatelain, les travaux de Hugues Vaganay et Stephen Rawles.

nouvelle dans les romans de chevalerie imprimés avant 1540, mais elles étaient jusqu'alors imbriquées dans la colonne de texte ou entourées par la rubrique, dans un souci de remplissage de l'espace et du papier. Dans les premières éditions d'*Amadis*, la vignette est mise en exergue par les espaces de blanc qui l'entourent, que ce soit sur les côtés, puisqu'elle est centrée sur la page, ou au-dessus et en-dessous, là où elle se libère de la rubrique et du texte du chapitre. Encore une fois, la priorité n'est plus donnée au remplissage mais à la clarté de lecture et à l'élégance. Les vignettes se parent d'ailleurs d'un cadre richement décoré de feuillages, d'arabesques, d'animaux ou de personnages fantastiques¹⁷⁰.

Pour une étude plus générale, nous renvoyons à Jean-Marc Chatelain, qui a dégagé trois séries de vignettes dans les livres I à IV, aux caractéristiques stylistiques particulières¹⁷¹. Nous nous concentrerons sur les 14 vignettes qui illustrent le premier livre d'*Amadis* où l'on se trouve confronté à trois cas de figure : soit l'image se rapporte spécifiquement à la rubrique, soit elle se rapporte à la fois à la rubrique et au texte par différents détails, soit elle se rapporte uniquement au texte et pas du tout à la rubrique. Observons le premier cas de figure : la toute première vignette (figure 53) illustre la rubrique du premier chapitre (f. I r^o). C'est plus particulièrement la deuxième partie de la rubrique qui est retenue pour la vignette : « [...] et d'un combat qu'eut icelluy Perion par cas fortuit contre deux chevaliers : Puis contre un Lyon qui devoit un cerf en leur presence, et de ce qu'il en advint. ». On y voit en effet la reproduction simultanée de trois scènes représentant le même personnage, Périon : à l'arrière-plan gauche, il combat deux chevaliers à la lance dont l'un est déjà à terre ; au centre mais légèrement en retrait, il est représenté sur son cheval ; et au premier plan à droite il combat à l'épée le lion. Le rapport entre rubrique et image est particulièrement étroit comme le montre le détail d'un cerf agonisant à l'arrière-plan droit. Pour cette première vignette, le père d'Amadis est retenu comme sujet principal de l'image. Il est représenté dans une pluralité d'actions chevaleresques, présageant déjà les exploits de son fils. On retrouve d'autres

¹⁷⁰ C'est le cas dans les éditions *in-folio* mais, pour des raisons matérielles, plus dans les in-8 et les in-16 de notre corpus d'éditions parisiennes.

¹⁷¹ La première série se compose de cinq vignettes (chapitres 1, 2, 6, 8 et 15) marquées par « une composition centrée et un dessin de bonne facture, aux lignes souples et claires, qui n'est pas sans rappeler le type d'illustrations au trait que Geoffroy Tory avait introduit dans le livre français à partir du milieu des années 1520 ». La seconde série rassemble six figures au « dessin plus neuf et beaucoup plus maîtrisé encore, ainsi que par une composition plus sophistiquée, où l'on a abandonné le choix d'un plan centré et où les effets de perspective sont mieux dominés ». Il s'agit de scènes d'intérieur et d'extérieur qui utilisent la perspective comme instrument de lisibilité de l'image (chapitres 11, 12, 19, 20, 25, 35). La dernière série, de facture plus grossière, apparaît dans les livres III et IV. Jean-Marc Chatelain relève également dans les livres II et III une suite d'images qui présentent moins de cohérence avec le texte, figurant des personnages vêtus à la romaine, et se rattachant au *Philocope* de Boccace publié par Janot en 1542 (qui emprunte d'ailleurs lui-même le stock de bois du premier *Amadis*). L'imprimeur-libraire se serait par avance servi d'un jeu de bois destiné à cette publication en préparation (*op. cit.*, p. 45-46).

exemples de ce cas de figure, comme la vignette illustrant le chapitre VI (« Comme Urgande la mescogneue apporta une lance au Damoyssel de la mer », f. XIX r^o) qui présente, au premier plan gauche, Amadis en armure sur son cheval, en face d'Urgande assise en amazone sur le sien et lui tendant une lance. Un dernier exemple peut être mentionné, celui du chapitre XI (« Comme le Damoyssel de la mer est cogueu par le Roy Perion son père, et par la Royne Elisène sa mere », f. XXXIII v^o) illustrant une scène d'intérieur avec, au premier plan, Amadis à genoux, embrassant sa mère qui se baisse vers lui, et le roi Périon debout à leurs côtés. Encore une fois, la vignette s'aligne sur la rubrique, le texte présentant ces retrouvailles d'une manière légèrement différente. En effet, après avoir réveillé Amadis qui dormait, le roi et la reine le questionnent sur son origine et comprennent qu'il est leur fils. La reine se pâme et Amadis court la relever, avant qu'elle ne se jette à son cou. Amadis se prosterne alors aux pieds de ses parents enfin retrouvés. Il semble donc que l'illustrateur suive la rubrique lorsque celle-ci, orientant la lecture, se focalise sur un événement ou un personnage important.

Dans le second cas, l'image se rapporte à la fois à la rubrique mais également au texte, en représentant des détails précis et absents de la rubrique. Les deux exemples les plus flagrants apparaissent aux chapitres XII et XX¹⁷². Dans le premier, la vignette (figure 54) sélectionne la partie de la rubrique qui mentionne l'adoubement de Galaor (« Comme le Geant menant Galaor au Roy Lisuart pour le faire chevalier rencontra son frere Amadis, par la main duquel il le voulut estre, et non d'autre », f. XXXVII v^o) : l'image est coupée en deux selon une ligne verticale marquée par un arbre. À l'arrière-plan gauche, un groupe de personnages nobles assistent à l'adoubement de Galaor agenouillé devant Amadis. En outre, une série de détails qui ne figurent pas dans la rubrique mais dans le texte, sans y être simultanés, sont représentés : d'abord au premier-plan droit, le Géant assiste à la scène caché derrière un rocher, comme nous le rappelle le texte : « le Geant [...] l'attendoit le long de la rivièrre, ou il s'estoit caché, à ce qu'il ne fust apperceu » (f. XL r^o). De plus, l'épée qu'Urgande fait apparaître pour Galaor après qu'il ait été adoubé est représentée, avec un peu d'avance donc, suspendue à l'arbre : « Prenez ceste la qui pend à cest arbre : laquelle vous trouverez trop plus belle ». [...] et à l'instant fut de tous veue attachée à une des branches de l'arbre, aussi claire que si à l'heure elle y eus testé mise » (f. XXXIX v^o). On peut encore noter les références aux ormes sous lesquels se trouve la

¹⁷² On peut relever deux autres cas qui présentent cependant moins de détails : le chapitre II (« Comme l'infante Elisène et sa Damoysselle Dariolette s'en allerent en la chambre ou le Roy Perion estoit couché », f. IIII r^o) qui illustre deux scènes simultanées : Elisène et Dariolette entrant dans la chambre du roi, et Elisène et Périon enlacés et s'embrassant ; et le chapitre VIII (« Comme le troisieme jour apres que le Damoyssel de la mer fut party du roy Languines, arriverent les trois chevaliers qui menoient ung chevalier navré dans une lictiere, et sa desloyalle femme », f. XXV r^o-v^o) avec la représentation, au premier-plan, du sujet de la rubrique, et à l'arrière-plan, d'une scène postérieure, celle du roi condamnant la femme déloyale au bûcher.

compagnie (« dessoubz les ormes », f. XXXIX r°), qui sont effectivement représentés à l'image, et à la place forte nommée Bradoid qui apparaît à l'arrière-plan. Ainsi, la vignette propose une lecture synthétique de tout le chapitre, sans oublier les événements marquants et spectaculaires comme l'apparition merveilleuse de l'épée. Ce traitement de l'image est inédit dans l'édition des romans de chevalerie et montre encore une fois la volonté de renouvellement qui préside à la publication des *Amadis*, ainsi que le soin apporté à l'illustration des volumes. Les illustrateurs recherchent l'exhaustivité visuelle, afin de conférer à l'image le même niveau qualitatif que celui du texte. La vignette du chapitre XX (« Comme Amadis fut enchanté par Arcalaus, lors qu'il voulut delivrer la dame Grindaloia de prison et aultres, puis eschappa de ses enchantemens par l'ayde d'Urgande », f. LXXIII v° - LXXIII r°) s'appuie sur une des péripéties révélées par la rubrique – on le verra, le secours apporté par Urgande – mais propose de l'illustrer avec une scène particulière tirée du texte (figure 55). On y voit la salle d'un château et, au premier-plan, Amadis allongé sur le sol et entouré de demoiselles. Les détails tels que la présence de chandeliers ou d'un coffret posé à côté d'une des demoiselles tenant un livre dans ses mains – elle se révélera être Urgande –, permettent de situer précisément la scène dans le texte :

[...] et ainsi qu'elles [Grindaloia et la femme d'Arcalaus] estoient devisans vont entrer par la porte du pallais deux aultres damoysselles, portant chascune d'elles en leurs mains grand quantité de chandelles allumées qu'elles attachèrent aux quantons de la chambre, ou Amadis gisoit en la presence de la femme d'Arcalaus et aultres, lesquelles ne s'eussent peu pour l'heure mouvoir en aucune manière du lieu ou celles qui portoient les chandelles les avoient trouvées : lors l'une des damoysselles nouvellement arrivée tira d'ung coffret qu'elle portoit soubz le braz un livre, auquel elle commença à lire, et quelque fois une voix luy respondit : et continuant la lecture dedens la chambre plusieurs aultres voix luy respondoient, et sembloit certainement qu'elles fussent plus de cent (f. LXXIII r°).

Ainsi, l'image reconstitue exhaustivement le décor de cette scène en particulier, éveillant la curiosité du spectateur. Ce dernier observe au premier abord une série d'objets (les chandeliers, le livre, le coffret) sans comprendre leur fonction. Cependant, la tonalité merveilleuse de la rubrique incite à en savoir plus. Rappelons également qu'Herberay ajoute dans la rubrique la référence à Urgande, qui ne figurait pas chez Montalvo : il n'est donc pas surprenant que ce soit précisément cette péripétie qui fasse l'objet d'une illustration, renforçant encore son aspect spectaculaire et séduisant pour le lecteur. On peut donc observer une émancipation raisonnée de l'image par rapport à la rubrique, ce qui se vérifie plus concrètement dans le dernier cas de figure.

Ce dernier groupe de vignettes ignore totalement la rubrique mais illustre fidèlement le texte dans un but bien précis. Ainsi, la vignette (figure 56) ouvrant le chapitre XXV (« Comme Amadis, Galaor et Balays se delibererent d'aller ou estoit le Roy Lisuart, et des adventures qui leur survindrent entre deux », f. XC v° - XCI r°) présente, au centre et sous un arbre, un lit

bordé de cierges et entouré par trois chevaliers, sur lequel gît un homme mort, le corps traversé par une épée. Encore une fois, cette scène inhabituelle a de quoi susciter la curiosité du lecteur. C'est à la lecture du chapitre qu'il pourra en apprendre plus, d'abord avec le rappel plus détaillé de ce qu'il a vu, ensuite avec la révélation du mystère :

[...] ilz arriverent en un carrefour, au milieu duquel estoit un grand arbre, et soubz icelluy ung chevalier mort couché sur ung riche lict, ayant au chevet et aux piedz cierges ardents, faitz de telle sorte, que pour vent qu'il feist, ne se povoient estaindre. Ce chevalier mort estoit tout desarmé et sans estre couvert d'aucune chose : parquoy aisément se povoient veoir ung grand nombre de playes qu'il avoit en la teste, et ung tronçon de lance avec le fer qui luy traversoit le chinon du col [...]. [Galaor] descendit de son cheval et s'assist aux piedz du chevalier mort : ce que voyant les deux aultres [Amadis et Balays] conclurent ne l'habandonner, mais faire comme luy (f. XCI r^o - v^o).

On appréciera encore une fois les détails reproduits par l'image : le carrefour, le grand arbre, les cierges, la nudité du chevalier, ses plaies, le tronçon de lance et les chevaliers à son chevet. Galaor apprendra à la fin du chapitre, grâce à un vieux chevalier, que le gentilhomme mort est un sujet du roi Périon. C'est un prétendant de sa propre fille qui l'a tué par trahison. Celle-ci, qu'il avait enlevée, lui avait promis son amour s'il parvenait à vaincre son père dans un combat en duel. Mais le traître avait attaqué le gentilhomme alors qu'il était désarmé et en train de se rafraîchir sous un arbre. Le mystère s'éclaircit alors :

Je vous prometz, dit Galaor, que sa meschanceté est grande, et telle que chascun l'en doit blasmer : mais puis que vous m'avez desja tant fait de bien, je vous prie me declairer pourquoy l'on le met ainsi dessoubz l'arbre du carrefour ? Pource, respondit le vieillard, qu'il passe par la plusieurs chevaliers errans, et si quelqu'un nous vouloit tant obliger à luy que d'entreprendre venger ceste mort, nous luy ferions entendre ce que je vous ay presentement récité (f. XCIII r^o - v^o).

Ainsi, au début du chapitre, le lecteur est confronté à une vignette énigmatique, dont il ne comprend pas le sens, et que la rubrique ne permet pas d'expliquer. Dans le récit, de la même manière, Amadis et ses compagnons découvrent une scène dont le sens leur échappe. Ce n'est qu'à la fin du chapitre que le mystère s'éclaircit simultanément pour les personnages et pour le lecteur. Un autre exemple apparaît au chapitre XXXV (« Comme le Roy Lisuart fut en danger de perdre sa personne et ses estatx, par les promesses illicites qu'il feist trop legerement », f. CXVII r^o). La vignette (figure 57) présente, au premier plan droit, un groupe de personnages à cheval : des chevaliers et deux dames, illustrées de dos, en amazone sur leurs chevaux. L'une d'elle porte couronne et semble faire un effort pour tourner la tête vers le lecteur, ce qui crée un sentiment de malaise. À l'arrière-plan gauche, un roi, suivi par une troupe de chevaliers, fait face à une demoiselle lui présentant une épée et une lance. Encore une fois, la rubrique ne permet pas de comprendre la vignette qui illustre simultanément deux péripéties différentes. La première représente l'enlèvement, par Arcalaus et ses hommes, d'Oriane accompagnée de la demoiselle de Danemark :

Lors commanda à l'Escuyer de marcher, parquoy la princesse cognoissant qu'il ny avoit plus de remede, jecta ung tel soupir, qu'il sembloit que le cueur luy deust fendre, disant, ha, mon cher amy, à malheur vous fut oncques le don ottroyé, car ce sera vostre mort, et la mienne. Cecy disoit elle pour Amadis, auquel elle avoit donné congé d'aller avec la damoyselle [...] (f. CXIX r^o).

La détresse de la princesse et sa dernière parole adressée à Amadis avant de disparaître sont particulièrement bien traduites par l'image, notamment à travers le regard désespéré d'Oriane qui semble chercher celui du lecteur. Encore une fois, l'illustration renforce l'implication de ce dernier dans la fiction et son identification aux personnages romanesques. La seconde péripétie illustrée renvoie au retour de la demoiselle du chapitre précédent, qui était venue demander l'aide du roi Lisuart :

[Le Roy Lisuart] avoit conduit Oriane jusques à l'entrée de la forest, faisant retourner arriere tous ceulx qui la vouloient suyvre : auquel à l'heure que ce trouble estoit se vint adresser une Damoyselle montée sur ung cheval de legiere taille, qui portoit une espée pendue au col, et une lance au poing ayant le fer doré, et la hante paincte richement [...] (f. CXIX r^o).

Ainsi, la rubrique étant trop imprécise, la vignette propose à nouveau une synthèse du contenu du chapitre, en sélectionnant les deux événements marquants qui vont conduire le roi Lisuart à sa perte. On voit que le rôle de l'image est fondamental dans ce premier livre d'*Amadis*. D'une part, elle se substitue à la rubrique lorsque celle-ci manque de clarté et de précision pour rendre compte du contenu du chapitre et des péripéties les plus importantes. D'autre part, elle renforce l'immersion du lecteur et n'hésite pas à créer une tension dramatique en proposant des scènes énigmatiques. Le rapport originel entre rubrique et image, dans le manuscrit médiéval¹⁷³, dont on percevait encore des traces dans les éditions de « vieux romans », s'efface totalement ici au profit d'un traitement inédit et avant-gardiste de l'illustration. Pour finir, notons l'utilisation rare de réemplois : d'abord au chapitre XIII (« Comme Amadis au partir d'Urgande la descogneue, arriva en ung chasteau, ou il luy advint ce que entenderez », f. XLV v^o - XLVI r^o), où la vignette d'Urgande présentant la lance à Amadis est réutilisée de manière cohérente ; puis au chapitre XXIII (« Comme Amadis se partit du chasteau de la dame, et des choses qui luy furent occurentes en son chemin », f. LXXXV v^o), où le réemploi s'inscrit dans la perspective des images-types (combat d'Amadis). Les éditeurs connaissent en effet ces pratiques bien plus rentables, qui ne vont pas tarder à réapparaître dans les éditions suivantes. Enfin, même si la thématique chevaleresque domine l'illustration, comme dans les « vieux romans », on relèvera

¹⁷³ Rappelons que lorsque les rubriques apparaissent dans les œuvres littéraires médiévales, elles sont intimement liées à l'image, puisqu'elles servent au départ à renseigner l'artiste dans la marge avant d'être effacées. Mais elles sont peu à peu conservées tout en se détachant de l'image pour devenir des titres analytiques plus ou moins explicites (voir Geneviève Hasenohr, « Les systèmes de repérage textuel », in Henri-Jean Martin et Jean Vezin (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis, 1990, p. 273-287).

la variété des thèmes représentés – notamment la présence de scènes amoureuses ou merveilleuses –, ce qui confirme cette volonté de renouveler la matière chevaleresque qui caractérise le roman. Les scènes de cour, elles aussi fréquentes, sont renforcées par l'utilisation multiple, dans les deux éditions *in-folio* consultées, d'une grande initiale historiée représentant un roi dans une posture divine, auréolé de lumière et d'anges, tenant dans sa main l'insigne royal de l'orbe. La première apparition de cette initiale marque l'ouverture du récit (figure 53), alors que la rubrique annonce la présentation de deux rois (« Quelz furent les Roys Garinter et Perion [...] », f. I r^o). La seconde est reproduite au chapitre XVIII (« Comme Amadis estant bien voulu en la maison du Roy Lisuart, entendit nouvelle de son frere Galaor », f. LXV v^o), alors qu'aucune vignette n'est proposée. Dans les deux cas, l'initiale est en cohérence avec le texte et se propose, soit de compléter la vignette, soit de combler son absence. Si l'on considère le fait que cet ouvrage est destiné au milieu aristocratique et plus particulièrement au Duc d'Orléans, ces grandes initiales constituent un supplément visuel au miroir narratif tendu au lecteur.

Les éditions in-8 et in-16 : échec de la nouvelle norme

À partir de 1548, les éditeurs parisiens d'*Amadis* renouvellent leurs pratiques éditoriales devant la hausse du prix du papier et l'apparition de nouvelles habitudes de lecture. Le format in-8 s'impose, même si l'*in-folio* n'est pas totalement abandonné. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'un nouvel élément péritextuel, le dizain de Jean Maugin, soit ajouté, faisant, entre autres, la promotion de ce nouveau format (« Or avez-vous, Dames de cuer humain / Vostre Amadis en si petit volume / Que le pourrez porter dedans la main / Plus aysément que de coustume »)¹⁷⁴. L'édition que nous avons consultée, publiée par Vincent Sertenas en 1560, permet d'observer ces transformations qui apparaissent dès les premiers in-8. Devant le discours grandissant des détracteurs, le titre est modifié et devient :

Le premier livre d'Amadis de Gaule mis en Francoys par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, Commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy, et Lieutenant en icelle, es pais et gouvernement de Picardie, de monsieur de Brissac, Chevalier de l'ordre, grand maistre et Capitaine general d'icelle artillerie.

Les références à la fiction sont supprimées : il n'est plus question des personnages, de leurs aventures, ni de leur localisation géographique. Le titre développe au contraire des éléments relatifs à la réalité du lecteur : les fonctions prestigieuses d'Herberay. Mais celles-ci évoquent aussi habilement et de manière indirecte les principales thématiques de la fiction : la royauté et

¹⁷⁴ Dans notre édition consultée (Vincent Sertenas 1560), il apparaît sur le dernier feuillet de l'ouvrage.

la guerre. Ainsi, le texte auquel on reproche, entre autres, son caractère mensonger, se trouve légitimé par les fonctions militaires bien réelles de son auteur. Pour le lecteur, c'est donc en connaisseur et dans le respect de la vraisemblance qu'Herberay produit sa traduction romanesque. Ce nouveau titre récupère ainsi l'une des stratégies de défense des préfaciers d'*Amadis* : la vraisemblance comme réponse à l'accusation de fiction mensongère, que l'on peut lire dès l'édition du livre VII en 1548 dans *Le Discours sur les livres d'Amadis par Michel Sevin d'Orléans*¹⁷⁵.

Des modifications apparaissent également, palliant des maladroites éditoriales antérieures, afin de rendre l'objet-livre toujours plus intelligible et séduisant pour le lecteur. Par exemple, un nouveau titre courant est rattaché au prologue d'Herberay, « Epistre », alors que celui de Montalvo conserve le terme de « Prologue ». La nature du texte d'Herberay se trouve donc redéfinie en manière d'épître dédicatoire, ce que ne contredit pas son titre « A treshaut et tresillustre prince Charles Duc d'Orléans [...] ». On a vu que la maladroite de l'édition *in-folio* datée de 1540, deux titres commençant par « Prologue », avait été corrigée dans celle de 1548 avec la conservation du titre pour le prologue de Montalvo et sa substitution par l'adresse au prince pour celui d'Herberay. Cependant, les titres courants n'avaient alors pas été modifiés. Ce nouveau changement complète donc le précédent en précisant cette fois la nature du périphrase français – l'épître dédicatoire –, dans un souci de lisibilité mais aussi de prestige puisque c'est encore une fois l'occasion de rappeler l'illustre destinataire originel du premier livre d'*Amadis*.

L'utilisation de l'italique devient plus fréquente puisqu'elle caractérise tout le paratexte : elle souligne la devise espagnole d'Herberay sur la page de titre et à la fin de l'ouvrage, elle marque le privilège, les pièces liminaires et finale, la table, les rubriques, et les titres des prologues. Seuls les prologues conservent la typographie romaine, soulignant la perception de catégories à l'intérieur du paratexte. Parallèlement, certains éléments sans doute jugés trop archaïques disparaissent : la mise en exergue typographique de l'entrelacement est abandonnée et le colophon est remplacé par le mot « Fin ». L'illustration revient peu à peu à un traitement moins soigné et plus traditionnel de l'image. Les vignettes, dont l'encadrement a

¹⁷⁵ Il s'agit de montrer, en se référant aux catégories horatiennes, l'utilité des *Amadis* autant sur le plan moral que didactique, et la possibilité d'une interprétation de type allégorique : « Penser ne fault que l'histoire soit vaine / De l'Amadis : elle est vraye, et certaine : Car sens moral de grande invention / Gist souz la lettre en belle fiction. / [...] Aussi lit on d'Homere et de Virgile, / Que le labeur avec un soing agile, / Fondé dessus vraye similitude. / Les a induitz d'employer leur estude / A prudemment dire et narrer les faitz, / Des grandz Seigneurs, pour les rendre parfaits, / Les descrivants des l'heure de leur naistre. / Non telz qu'ilz sont mais telz qu'ils doivent estre, / Pour enseigner ceux qui voudront regner (Paris, Étienne Groulleau, 1548, d'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, Réserve FOL-BL-958, f. aiii v°-f. avi v°).

disparu, sont conservées dans leur format d'origine, ce qui, dans un ouvrage in-8, en fait des illustrations de grande taille ne permettant plus la prédominance du vide. Le principe de remplissage qui caractérisait les éditions de « vieux romans » s'impose. Au stock de bois quasiment complet¹⁷⁶ issu des éditions *in-folio* s'ajoute un nouveau corpus provenant principalement de livres d'*Amadis* postérieurs au premier¹⁷⁷. Le nombre d'illustrations s'en trouve presque doublé, passant de 14 à 26. Mais ces nouveaux bois n'entretennent plus la même relation avec la rubrique et le texte, révélant le retour à une conception plus classique de l'illustration du livre chevaleresque, comme le montre les quelques exemples de ce tableau :

Rubrique	Description du bois
Chap. IX (f. XLVI v ^o) : Comme le Roy Lisuart envoya vers la Princesse Oriane sa fille, qu'il avoit de long temps laissée en la cour du Roy Languines, lequel la luy renvoya acompagnée de l'Infante Mabile sa fille unique, et de bonne compagnie de chevaliers.	Plusieurs bateaux en mer sont représentés, dont l'un au premier-plan qui dévoile ses passagers, notamment des dames.
Chap. XXIX (f. CLXXX r ^o) : Comme le Roy Lisuart tint cour magnifique, et de ce qui advint durant icelle.	Un roi sur son trône est représenté entouré de courtisans.
Chap. XXXVIII (f. CCXXV) : Comme les nouvelles vindrent à la Roïne de la prinse du Roy, et que Barsinan s'efforçoit d'usurper la ville de Londres.	Scène de combat représentée devant un château.
Chap. XXXIX (f. CCXXIX r ^o) : Comme Amadis vint au secours de la ville de Londres.	Groupe de personnages masculins et féminins représentés à cheval dans une plaine.

Bien que des efforts de cohérence apparaissent, on revient inévitablement à un traitement traditionnel de l'image, les nouveaux bois ayant été conçus à l'origine pour illustrer des scènes auxquelles ils ne sont plus rattachés. Le texte et ses détails narratifs bien particuliers ne sont plus pris en considération. La rubrique seule permet de proposer une cohérence grâce à des thématiques communes entre texte et image (le combat chevaleresque, les scènes amoureuses, les déplacements, etc.)¹⁷⁸. De même, on trouve des exemples de réemplois, comme celui du chapitre XLIII (« Comme dom Florestan fut engendré du Roy Perion en la belle fille du Comte

¹⁷⁶ Au chapitre VI par exemple, « Comme Urgande la Descogneue aporta une lance au Damoyssel de la Mer » (f. XXXII), la vignette utilisée est celle représentant, au premier plan, Oriane enlevée par Arcaus, et à l'arrière-plan une demoiselle, lance au poing, venue demander l'aide du roi Lisuart (chapitre XXXV de l'édition datée de 1540). Le bois d'Urgande à la lance étant indisponible, l'imprimeur-libraire l'a remplacé par une autre scène représentant une dame tenant une lance. La même vignette est réemployée d'ailleurs en bonne place cette fois au chapitre XXXV. Au chapitre XIV (« Comme Amadis au partir d'Urgande la Descogneue arriva en un chasteau, ou il luy avint ce qu'entendrez », f. LXXIX v^o), où l'édition datée de 1540 réutilisait le bois d'Urgande à la lance, l'édition de 1560 utilise un nouveau bois représentant une troupe de chevaliers et de dames arrivant devant un château.

¹⁷⁷ Le stock de bois de l'édition du *Philocope* de Boccace, publié par Janot en 1542, est également utilisé.

¹⁷⁸ Notons tout de même deux exemples qui contredisent cela : au chapitre XL (« Comme le roy Lisuart tint cour en la ville de Londres plusieurs jours, durant lesquelz furent festoyez maintz grans personnages qui c'y trouverent, la plupart desquelz y séjournerent bien long temps apres », f. CCXXXIII), le bois représente un duel qui est effectivement évoqué dans le texte ; au chapitre XLIII (Comme Galaor et Florestan cheminans vers le royaume de Sobradise, rencontrèrent trois Damoysselles à la fontaine des Oliviers, f. CCLX v^o), le bois illustre un duel entre deux chevaliers devant une fontaine, qui n'est pas évoqué dans la rubrique mais apparaît bien dans le texte.

de Salandrie », f. CCL r^o) qui recycle la vignette représentant les amours d'Elisène et de Périon au début du premier livre d'*Amadis*. On peut donc relever un traitement double de l'illustration dans cette édition de 1560, qui apparaît aussi dans les livres postérieurs au premier *Amadis*. Ce dernier s'inscrit encore dans la nouveauté à travers l'utilisation du stock primitif, tout en revenant à une conception plus traditionnelle avec les nouveaux bois.

L'édition in-16 de 1557 innove avant tout par son format. On l'a dit, elle est proposée au lecteur dans le cadre d'un projet d'Étienne Groulleau, qui réédite les livres I à VII sous ce format en 1557. Le titre, qui reprend le modèle centré sur les fonctions d'Herberay, est abrégé¹⁷⁹ sans doute par manque de place. On retrouve également, comme ce sera le cas en 1560 dans l'édition in-8 de Vincent Sertenas, une utilisation accrue de l'italique – pour la page de titre, le privilège, les textes liminaires, la table et les rubriques –, la modification du titre courant du prologue d'Herberay (« Epistre »), et la suppression de la mise en exergue typographique du procédé de l'entrelacement. Le format ne permet pas d'illustrer l'ouvrage, que ce soit avec les bois du stock initial ou d'autres, plus standards. De plus, l'imprimeur-libraire se situe clairement dans une perspective de réduction du coût matériel : la commande de bois propres à ce format n'est donc pas envisageable. On trouve cependant la présence d'initiales ornées inadaptées au format, donc surdimensionnées (5 lignes de hauteur), et celle d'une frise en haut de la première page du récit, dans laquelle vient s'inscrire le « Le » du titre réitéré. En outre, une pagination en chiffres arabes remplace celle en chiffres romains adoptée dans les formats plus grands. Pour finir, les pièces liminaires affichent quelques modifications qui ne sont pas sans intérêt : la dédicace d'Herberay au roi ainsi que son *Sonnet au lecteur*, tous deux issus du livre II d'*Amadis*, sont insérés en tête, suivis du sonnet de Mellin de Saint-Gelais et du dizain de Michel Le Clerc. Celui d'Antoine Macault, qui figurait traditionnellement sur le même feuillet que Michel Le Clerc, révélant une mise en page fondée sur un critère formel, est déplacé après les prologues et la table des rubriques. Ainsi, le format in-16 ne permet plus de rassembler les deux dizains. La multiplication des pièces liminaires exige une distribution agréable au lecteur en évitant un effet d'accumulation. Herberay ouvre donc le livre avec sa dédicace et son sonnet, puis Mellin de Saint-Gelais et Michel Le Clerc représentent la première partie des dédicaces au traducteur. Ils sont suivis par la catégorie des prologues (épître d'Herberay et prologue de Montalvo), isolée du reste par un retour à une typographie romaine. Enfin, sont insérées la table des rubriques et les deux dernières dédicaces à Herberay, le dizain d'Antoine Macault et un quatrain de Claude Colet qui apparaissait dans l'édition Sertenas/Groulleau du

¹⁷⁹ *Le premier livre d'Amadis de Gaule, mis en françois par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy.*

livre VIII en 1550. On notera la contradiction des deux dédicaces d'Herberay, l'une à François Ier (issue du livre II), l'autre, habituelle au livre I^{er}, adressée à son fils Charles d'Orléans (« Epistre »). Mais celles-ci peuvent également constituer un argument commercial renforçant le prestige de l'œuvre et de ses glorieux commanditaires.

Les éditions parisiennes d'*Amadis* affichent la « marque de fabrique » bien reconnaissable du livre humaniste. Elles sont d'abord imprimées sur de luxueux *in-folio* à la mise en page soignée, et proposent les dernières innovations techniques, des paratextes savants, et un programme iconographique remarquable. Au fil des éditions s'impose une mise en livre moins élégante, ainsi que des formats plus petits. Le discours critique qui se développe progressivement transparaît dans les variations de titre ou dans la multiplication des pièces liminaires et leur distribution paratextuelle. Ces mutations sont à l'image de l'évolution globale des *Amadis* parisiens. Au plan de l'illustration, de grandes figures-types identiques à celles des éditions de « vieux romans » font leur retour à partir du livre II. Le rapport à l'image revient alors progressivement au modèle traditionnel. Les bois de réemploi se multiplient, les choix d'illustration deviennent moins cohérents et les images plus rares en fin de volumes devant l'urgence de l'impression. La lecture descriptive des bois laisse peu à peu la place à un « bricolage éditorial » où l'image ne représente plus qu'un type de situation¹⁸⁰. Dans sa mise en livre donc, *Amadis*, qui symbolisait à ses débuts le renouveau de la matière chevaleresque rattaché à la littérature humaniste, semble rattrapé par sa nature profonde et peu à peu intégré à la catégorie des « vieux romans »¹⁸¹. Pire, les bois d'*Amadis* se standardisent jusqu'à perdre leur signification propre aux scènes du roman lorsqu'elles illustrent d'autres ouvrages imprimés par Denis Janot, ses associés ou son successeur Étienne Groulleau. Au-delà des raisons économiques qui entrent en jeu¹⁸², on peut se demander, avec Jean-Marc Chatelain, si l'échec

¹⁸⁰ Jean-Marc Chatelain remarque « qu'à mesure que l'illustration se fait plus abondante, elle devient de moins en moins inventive, de plus en plus répétitive. [...] Plus les aventures d'Amadis et de ses compagnons se multiplient, plus l'illustration réutilise pour des situations nouvelles des figures qui n'avaient pas été créées pour elles ». Il donne l'exemple d'une illustration qui ne se rapporte plus à une péripétie de l'intrigue romanesque mais à la pensée intérieure d'un personnage (dans le chapitre 17 du livre II, Galaor se souvenant de son adoubement). Ou encore un cas plus fréquent et conventionnel : l'image isolée de son contexte d'origine pour se constituer en « pur signe » d'un type de situation, par exemple le bois représentant Amadis couché sur l'herbe en proie à la mélancolie amoureuse devient « l'image-type » de la mélancolie du héros (*op. cit.*, p. 50-51).

¹⁸¹ Rappelons que Francesco Montorsi a constaté la fin du clivage typographique entre « vieux » et « nouveaux romans » dans les éditions de la fin du XVI^e siècle (par exemple celles de Benoît Rigaud). L'évolution de l'illustration d'*Amadis* pourrait constituer la première étape de ce phénomène (voir note 52).

¹⁸² En effet, Denis Janot et ses associés ont innové par leur proposition de bois inédits pour les premiers livres d'*Amadis*. Cependant, pour des raisons économiques, ils ont ensuite exploité la rente de cette innovation (Jean-Marc Chatelain note 12 bois propres au livre I, 7 nouveaux dans le livre II, 4 nouveaux dans le livre III, 5 nouveaux dans le livre IV, 2 nouveaux dans le livre V, *op. cit.*, p. 44).

de cette norme parisienne inédite du nouveau roman – qu'elle soit typographique ou iconographique – ne serait pas le résultat d'une tension trop grande avec l'esprit humaniste. C'est l'occasion de rappeler ici la faillite de cette tentative de renouvellement de la fiction chevaleresque, qui se limite finalement à une quinzaine d'années, et le déclin du roman de chevalerie en général. Comme le dit justement Jean-Marc Chatelain, « L'*Amadis de Gaule* de Janot et de ses successeurs est moins un modèle qu'un moment »¹⁸³.

Les éditions anversoises : retour au livre chevaleresque traditionnel

Amadis connaît une fortune à Anvers, l'un des grands centres d'imprimerie en Europe à la moitié du XVI^e siècle, avec deux imprimés proposant des caractéristiques et une stratégie inédites dans l'itinéraire éditorial du roman : celui de Christophe Plantin en 1561 et celui de Guillaume Silvius en 1574. La réputation de Christophe Plantin¹⁸⁴, fondateur d'une entreprise éditoriale considérable entre 1548 et 1589 dans le milieu anversoise, n'est plus à faire. Après avoir étudié la reliure et l'art typographique à Caen puis à Paris, ce français originaire de Touraine s'installe à Anvers. Il y exerce le métier de relieur jusqu'en 1555 avant de se lancer dans l'impression et l'édition, pour devenir, en 1570, architypographe du roi d'Espagne. On ne lui doit pas moins de 2500 éditions d'ouvrages religieux, humanistes et savants¹⁸⁵, dont la célèbre bible polyglotte imprimée à plus de mille exemplaires, comprenant index, dictionnaires et grammaires. Bibliophile possédant une précieuse bibliothèque dans son logis, Plantin avait l'habitude d'y recevoir lettrés et savants, attirés par son succès et la perspective d'une collaboration. À l'image d'Antoine Vérard cinquante ans plus tôt, il est lui-même l'auteur de préfaces, mais également d'une correspondance, de poèmes et d'un ouvrage pour enfant. Au

¹⁸³ *Op. cit.*, p. 52.

¹⁸⁴ Voir, entre autres, les ouvrages et documents suivants qui ont nourri nos réflexions : Maurits Sabbe, *La Typographie anversoise au XVI^e siècle : Christophe Plantin et ses contemporains*, Bruxelles, Le Musée du Livre, 1924-1925 ; Colin Clair, *Christopher Plantin*, London, Cassell, 1960 ; Leon Voet, *The Golden Compasses. A History and Evaluation of The Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, Amsterdam, Van Hoeve, 1969-1972, 2 vol. ; Leon Voet, Jenny Voet-Grisolle, *The Plantin Press (1555-1589) : a bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, Amsterdam, Van Hoeve, 1980-1983, 6 vol. ; Denis Pallier, « La fin de la succursale plantinienne de Paris (1577) », *Revue française d'histoire du livre*, n° 18, 1978, p. 25-39 ; Denis Pallier, « L'officine plantinienne et la Normandie au XVI^e siècle », *Annales de Normandie*, n° 3, 1995, p. 245-264 ; Notice n°FRBNF12522917 du catalogue général de la BNF (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12522917d.public>).

¹⁸⁵ Sa production est constituée, pour l'immense majorité, d'ouvrages en latin. Mais on y trouve également, en plus petite proportion, le néerlandais et le français, loin devant les autres langues plus rarement représentées. Le contenu de la production plantinienne s'organise, dans l'ordre, entre des textes religieux, juridiques, humanistes, et dans une moindre mesure, scientifiques et historiques. Enfin, d'autres catégories apparaissent très loin des premières, notamment celle de la littérature en langue vernaculaire dont fait partie *Amadis* (voir Leon Voet, *The Plantin Press (1555-1589)*, *op. cit.*, vol. 6, « List of editions according to languages », p. 2521-2556 ; « The Plantinian editions according to their content », p. 2597-2673).

plus fort de sa production, 22 presses et 160 ouvriers œuvrent pour son entreprise d'imprimeur-libraire. En homme d'affaires averti, il se rend fréquemment à Paris afin d'y acheter du matériel et d'y faire exécuter reliures et gravures¹⁸⁶. L'imprimeur-libraire anversoise, conforté par le succès parisien des premiers livres d'*Amadis*, se lance donc dans ce projet prometteur. Notons qu'il avait déjà publié un « nouveau roman » en français, le premier livre du *Roland Furieux* de l'Arioste en 1555. De plus, il imprime, quelques mois avant *Amadis*, le *Trésor des Amadis de Gaule*, et poursuivra dans cette veine avec l'*Histoire palladienne* de Claude Colet en 1562. Les douze tomes en français du roman espagnol sortent de ses presses en 1560, sur le modèle des éditions parisiennes¹⁸⁷. Les pages de titre indiquent cependant l'année 1561¹⁸⁸. Certains exemplaires donnent le nom de l'imprimeur-libraire anversoise Jan van Waesberghen, révélant l'existence d'une collaboration pour ce projet¹⁸⁹. Mais le privilège octroyé au nom de Plantin laisse penser qu'il en est l'initiateur. Ce projet éditorial correspond à une période critique dans la carrière de l'imprimeur-libraire, liée à sa position ambiguë face à la Réforme¹⁹⁰. Le choix d'*Amadis* lui offre donc la possibilité de s'illustrer comme éditeur de textes plus légers avec un corpus qui devrait aussi bien relancer ses ventes que faire diversion.

Les caractéristiques éditoriales de cette impression anversoise l'éloignent très nettement des *Amadis* parisiens. Le format in-4, qui n'avait pas encore été exploité dans les éditions précédentes, ainsi que la mise en page du texte, marquent le retour à une présentation

¹⁸⁶ Il faut savoir que le marché français représente 21% des ventes de la firme. Ainsi, entre 1566 et 1576, une véritable succursale plantinienne est présente à Paris, rue Saint-Jacques, gérée par le gendre de Plantin, Gilles Beys. Sur les activités de Plantin et de ses successeurs, voir Leon Voet, *The Golden Compasses*, op. cit., vol. 1, p. 3-122, 162-168, 191-200.

¹⁸⁷ Ce sont précisément les éditions parisiennes in-8 publiées à partir de 1548 qui semblent servir de modèle à Plantin. On y retrouve le même titre modifié avec la focalisation sur Herberay et la même distribution des pièces liminaires, comme nous le verrons.

¹⁸⁸ « The 12 books bear on the title-page the year of publication 1561. In the colophons of nearly all the books (with the only exception of book 8 which has no colophon) it is specified, however, that they already had been printed in 1560 (is even noted : in book 7 : 4 November 1560, and in book 9 : 20 November 1560). All 12 volumes were indeed already finished at the end of 1560 : on 8 December of that year Plantin could ship to Lucas Brayer in Paris 25 « Amadis de Gaule 4° 1561 complets 12 livres » for the sum of 56 fl. 5 st. (Arch. 35, fol. 117ro). Another copy of « Amadis Plantin complet lié », worth 2 fl. 5 st., was sent to Claude de Ruieu at Arras on 19 December 1560 (Arch. 35, fol. 118vo) » (Leon Voet, op. cit., vol. 1, p. 67). Le *Trésor* a été imprimé quelques mois ou un an plus tôt : « The first copies were already sold in January 1560 (2 copies, for 5 st., on 2 January to H. Albertsz, Amsterdam : Arch. 35, fol. 108ro). On 12 March 1560 150 copies were shipped to Paris (Arch. 35, fol. 110ro), and, later in the year, on 8 December 1560, another 50 copies, billed for 7 fl. 10 st., to the Parisian bookseller, Lucas Breyer (Arch. 35, fol. 117ro) » (Leon Voet, op. cit., vol. 1, p. 72). Cela est également confirmé par la référence au *Trésor* dans le prologue composé par Plantin pour son édition d'*Amadis*, nous y reviendrons.

¹⁸⁹ Notons que de son côté, Jan van Waesberghen publie plusieurs autres romans de chevalerie : *Les Quatre fils Aymon*, *Floire et Blanchefleur* et *Dom Florès de Grèce* en 1561 ; *L'Histoire palladienne* en 1562 ; *Palmerin d'Olive* en 1572 et *Pierre de Provence* en 1589 (voir Andrew Pettegree, Malcolm Walsby, *Netherlandish Books. Books published in the Low Countries and Dutch Books Printed Abroad before 1601*, Leiden/Boston, Brill, 2011 ; Adrianus Marinus Ledebor, *Het geslacht Van Waesberghen: eene bijdrage tot de geschiedenis der boekdrukkunst en van den boekhandel in Nederland*, Wed. P. van Waesberge, Rotterdam, 1859, p. 43-48).

¹⁹⁰ On sait par exemple qu'en 1562, après la découverte chez lui d'un texte calviniste, il est contraint de prolonger un séjour à Paris pendant plus d'un an (voir Denis Pallier, op. cit., p. 251).

traditionnelle du roman de chevalerie, malgré la conservation des caractères romains, omniprésents à l'époque. On retrouve en effet la disposition sur deux colonnes (hormis pour le péritexte) et un espace réduit entre le texte et les rubriques permettant d'optimiser le remplissage de la page. Le péritexte est également soumis à cette exigence matérielle : grâce à l'utilisation de petits caractères, le privilège et les trois premiers textes liminaires – dont l'ordre reprend le modèle des éditions in-8 publiées à partir de 1548 – tiennent sur la même page. De même, les prologues et la table, qui comporte une numérotation modernisée en chiffres arabes, se suivent sur le même feuillet. Le tout donne une impression d'économie extrême du papier. Les titres courants distinguent cependant la nature des textes péritextuels (« prologue », « table »), tout en simplifiant ceux des éditions parisiennes in-8 puisque le titre « Epitre » est abandonné. L'italique est plus rarement utilisé que dans les éditions parisiennes : on le trouve dans les rubriques, les pièces liminaires (hormis le dizain d'Anthoine Macault) et le dizain final de Jean Maugin¹⁹¹. La page de titre reprend le modèle des éditions parisiennes tout en leur substituant la marque de Plantin : une main tenant un compas et traçant un cercle, entouré d'un cadre orné de têtes de lions, d'un visage de femme et de deux personnages allongés. Il contient également la devise de l'imprimeur-libraire : « labore et constantia ». Le titre reproduit celui des éditions in-8 publiées à partir de 1548, qui supprimait les références à la fiction pour se focaliser sur les fonctions prestigieuses d'Herberay.

La comparaison des rubriques de l'édition Plantin et de ses sources parisiennes montre une grande fidélité de la part de l'imprimeur-libraire anversois. Elle permet de souligner encore une fois sa parenté avec les éditions parisiennes in-8, par exemple à travers une omission dans la rubrique du chapitre IX, conservée par Plantin. Les éditions *in-folio* donnent la rubrique suivante : « Comme le roy Lisuart envoya querir la Princesse Oriane sa fille, qu'il avoit de long temps laissée en la court du Roy Languines, lequel la luy renvoya accompagnée de l'Infante Mabile sa fille unique, et de bonne compagnie de chevaliers, dames, et Damoyselles »¹⁹². À partir des éditions in-8, on trouve : « Comme le roy Lisuart envoya vers la Princesse Oriane sa fille, qu'il avoit long temps laissée en la court du Roy Languines, lequel la luy renvoya accompagnée de l'Infante Mabile sa fille unique, et de bonne compagnie de chevaliers »¹⁹³. Outre la modernisation de l'orthographe, la référence aux « dames et Damoyselles » est supprimée, soit en raison d'un oubli, soit pour des questions de mise en page de la rubrique.

¹⁹¹ Notons que l'argument de vente lié au format du livre présent dans ce dizain n'est plus cohérent avec le format adopté par Plantin, l'in-4, qui ne permet pas d'avoir l'« Amadis en si petit volume, / Que le pourrés porter dedans la main » (f. 112 v°).

¹⁹² Exemplaire *in-folio* de 1540 [après avril 1543] déjà cité, f. xxvii r°.

¹⁹³ Exemplaire in-8 de 1560 déjà cité, f. xlvi v°.

Cette modification est conservée par Plantin qui prend bien pour modèle les éditions parisiennes in-8. En revanche, l'éditeur anversois introduit une nouveauté dans la table des rubriques. Pour la première fois, celle-ci raccourcit ou synthétise les titres, ce qui ne s'était jamais vu auparavant, pas même dans les éditions parisiennes in-16. Parfois, la mention « &c » est ajoutée à la fin du titre pour signifier la coupe, d'autres fois le titre est condensé par la suppression de mots jugés inutiles (en gras dans les exemples) :

Édition parisienne in-8 de 1560	Édition Plantin
« Comme le roy Lisuart fit eriger sepulchre à Dardan et à s'ameye, avec epitaphes pour mémoire, et de l'honneur qu'il fit à Amadis : apres avoir esté trouvé et cogneu » (chapitre XV).	« Comme le Roi Lisuart fit eriger sepulchre à Dardan et à s'amie, & c. » (chapitre XV).
« Quelles furent les aventures d'Agraies, depuis son retour de Gaule, ou il avoit laissé Amadis » (chapitre XVII).	« Quelles furent les aventures d'Agraies, depuis son retour de Gaule, & c. » (chapitre XVII).
« Comme Arcalaus porta nouvelles à la cour du roy Lisuart, qu'Amadis estoit mort, qui fut ocasion de maintes lamentations et regretz que firent ses amys specialement la Princesse Oriane » (chapitre XXI).	« Comme Arcalaus porta nouvelles à la court du Roi Lisuart, qu'Amadis étoit mort » (chapitre XXI).
« Comme le roi Lisuart estant à la chasse, vid venir le long d'un grand chemin trois Chevaliers armez , et de ce qu'il leur avint » (chapitre XXIV).	« Comme Lisuart étant à la chasse vid venir trois Chevaliers, et de ce qu'il leur avint » (chapitre XXIV).
« Comme durant ceste grande et joyeuse assemblée vint en cour une Damoysselle vestue de deuil , requerir au roy Lisuart ayde contre quelque tort qui luy avoit este fait » (chapitre XXXIV).	« Comme vint en la court une damoiselle requerir l'aide contre quelque tort » (chapitre XXXIV).

L'imprimeur-libraire se place à nouveau dans une logique d'économie du papier, qui fait disparaître les mentions à Amadis ajoutées dans les éditions parisiennes et absentes de la source espagnole. La table n'a donc plus la même fonction qu'auparavant, celle de pouvoir proposer au lecteur une trame narrative complète permettant d'appréhender l'œuvre sans même avoir à la lire. La table anversoise se réduit uniquement à un outil de repérage, qui répond à un double-souci économique et de confort visuel. Cependant, n'oublions pas que la fortune d'*Amadis* est alors déjà faite. Plantin a pu considérer que nombre de lecteurs connaissaient le roman. En outre, la table occupe très peu de pages au contraire des éditions in-8 ou in-16. Comme on l'a dit, elle s'insère à la suite du prologue de Montalvo sur un même feuillet. C'est une nouvelle présentation du livre qu'offre l'imprimeur-libraire anversois, plus encline à la lecture didactique et méthodique, comme on le verra, mais qui conserve certains archaïsmes des « vieux romans ».

Les gravures sont seulement au nombre de cinq. La première reprend l'illustration initiale des éditions parisiennes : les trois scènes simultanées représentant le roi Périon. Il s'agit peut-être d'attirer le lecteur qui aurait eu entre les mains les éditions précédentes. L'illustration fonctionnerait alors comme une signature bien reconnaissable, qui ne contredit pas pour autant la nouveauté du projet éditorial et sa visée didactique. Les autres gravures proviennent, pour la

plupart, des éditions chevaleresques de Jan van Waesberghen qui collabore avec Plantin¹⁹⁴. Elles sont uniquement et fortement marquées par la thématique chevaleresque. En outre, on peut y déceler un réel souci de cohérence avec le contenu des chapitres, comme le montre ce tableau qui associe la description de la gravure avec le contenu du chapitre :

Rubrique et chapitre	Édition parisienne in-8 de 1560	Description de la gravure dans l'édition Plantin	Cohérence entre le récit et la gravure
« Comme le Damoisel de la Mer se combatit contre les gardes du château de Galpan, et depuis contre ses freres, et à la fin Galpan mêmes » (chapitre VII, f. 17 r°)	Pas de gravure pour ce chapitre.	Au premier-plan, joute entre deux chevaliers dont l'un est touché à l'épaule. À l'arrière-plan, à droite du cadre, deux dames observent la scène, et à gauche du cadre, un chevalier et une dame, chacun montés sur un cheval, se tiennent la main. Un château se dessine à l'horizon.	Amadis est sollicité par une damoiselle qui lui demande de la venger. Enlevée par quatre brigands, elle est menée de force dans un château et abusée par un chevalier. Après s'être occupé des brigands, Amadis entame un combat à la lance contre le chevalier : « mais le Damoisel qui courut de droit fil, luy donna tel coup de lance en l'écu, que nul armeure ne peut garantir, que le fer ne luy passât au travers des épaules, de sorte qu'il tomba mort en la place » (f. 18 r°).
« Comme le Damoisel de la Mer combatit le Roy Abies, sus le diferent de la guerre qu'il menoit en Gaule » (chapitre X, f. 24 r°).	Pas de gravure pour ce chapitre.	Combat à l'épée entre deux chevaliers devant une foule rassemblée derrière une palissade.	Le combat entre Amadis et le roi Abies a lieu devant la foule : « A l'heure le peuple d'une part et d'autre, s'aprocha ou lieu plus convenable pour voir la fin de ce combat ». Les adversaires commencent à cheval et finissent à l'épée : « et commença entr'eus une mêlée si cruelle et étrange, que ceus qui étoient à l'entour s'épouventoyent de les voir tant souffrir » (f. 24 v°).

¹⁹⁴ D'après Leon Voet, elles sont issues de *La cronique du tresvaillant et redoutable dom Flores de Greece* publiée par Jan Van Waesberghen en 1561 (*op. cit.*, vol. 1, p. 66).

« Comme le Roi Lisuart fut en danger de perdre sa personne et ses états, par les promesses illicites qu'il fit trop legerement » (chapitre XXXV, f. 87 r°).	Gravure représentant deux scènes : l'enlèvement d'Oriane et de la demoiselle de Danemark par Arcalaus et ses hommes ; le roi en compagnie de la demoiselle à la lance.	Réemploi de la gravure du chapitre VI ¹⁹⁵ représentant des chevaliers à cheval, lance à la main (trois au premier plan et une troupe à l'arrière-plan, à côté d'un château).	Le cortège de chevaliers fait référence à l'enlèvement d'Oriane par Arcalaus et ses hommes.
« Comme dom Galaor s'en alla avec la Dame après le Chevalier qui avoit abatu lui et ses compagnons, lequel il trouva, et combattirent ensemble, puis au plus fort du combat s'entrecogneurent » (chapitre XLII, f. 102 v°).	Pas de gravure pour ce chapitre.	Combat à l'épée entre deux chevaliers devant une foule massée derrière une palissade à droite du cadre, et un château à l'arrière-plan.	Le chapitre situe bien l'action près d'un château (« Seigneur, voylà le château où est le Chevalier que vous demandés » (f. 104 r°). Les deux adversaires joutent avant de combattre à l'épée (« Vous desirés le combat de l'épée, lequel j'avois differé non pour doute que j'aye mais pour vous épergner » (f. 104 v°) devant des spectateurs (« Or des le commencement, les Dames qui les regardoyent avoyent estimé, que Galaor ne pourroit longuement resister à leur Chevalier » (f. 104 v°).

Ainsi, l'illustration de l'*Amadis* plantinien confirme encore une fois sa lecture en tant que « vieux roman », à travers la prédominance de la thématique chevaleresque au détriment des motifs galants ou sentimentaux qui sont absents des gravures. Plantin ne s'inscrit plus dans la perspective d'un renouvellement de la littérature chevaleresque comme ses prédécesseurs parisiens, mais propose la lecture des romans de chevalerie dans une perspective didactique d'apprentissage de la langue, comme le montre la stratégie mise en œuvre dans le prologue.

Un prologue inédit¹⁹⁶ est ajouté après la page contenant le privilège et les pièces liminaires, rédigé par Plantin lui-même. L'utilisation de caractères plus gros que ceux du péri-texte en général et d'un interligne plus important, mais également les deux feuillets qui lui sont consacrés sans interférence avec d'autres textes, participent à sa mise en exergue. Ce prologue s'inscrit dans une stratégie éditoriale élaborée quelques mois plus tôt, lorsque Plantin

¹⁹⁵ Cette gravure est utilisée la première fois pour illustrer la rubrique « Comme Urgande la Décogneue aporta une lance au Damoyssel de la Mer » (f. 14 r°-v°), offrant peu de cohérence avec le contenu du chapitre, si ce n'est à travers le motif commun de la lance. Rappelons que dans les éditions parisiennes, on trouvait à cet endroit une gravure représentant Urgande à cheval tendant la lance à Amadis.

¹⁹⁶ F. a 2 r° -v°.

publie le *Trésor des Amadis de Gaule*¹⁹⁷. Le titre de l'édition *princeps*¹⁹⁸ parisienne de 1559 est modifié dans une perspective didactique d'apprentissage de l'écriture et de la langue :

Le Trésor des Amadis : contenant les épîtres, complaints, concions, harangues, deffis et cartels, recueillis des douze livres d'Amadis de Gaule pour servir d'exemple à ceus qui désirent apprendre à bien écrire missives, ou parler françois. Avec une Table, dont l'Épître suivante enseigne l'usage et rend raison de l'Orthographe.

L'épître en question, de la main de Plantin, décrit effectivement de manière détaillée les normes orthographiques adoptées pour son édition. Selon l'imprimeur-libraire, « plusieurs se trouvent empêchés de la prononciation François, à cause des lettres superflues acoutumees d'écrire sans qu'on les doive prononcer ». C'est pourquoi, « par le conseil, et quasi commandement de personnages de grande autorité »¹⁹⁹, il propose au lecteur « une manière d'orthographe, qui, entre les nouvelles, est de present la mieus receue »²⁰⁰. Il faut rappeler ici l'intérêt de Plantin pour les livres scolaires, dont il lance la production à grande échelle²⁰¹. Son édition du *Trésor*, qui propose une orthographe simplifiée dont l'usage est détaillé et justifié, est donc également destinée à l'usage scolaire. Mais c'est dans les éditions d'*Amadis* que cette approche didactique devient centrale, comme le révèle d'abord le titre du prologue de Plantin : « A tous ceus qui font profession d'enseigner la langue françoise en la ville d'Anvers ». L'imprimeur-libraire y développe ensuite tout un argumentaire sur l'apprentissage de la langue française, particulièrement à l'attention de la « jeunesse », à travers « les bons auteurs »²⁰². On se souvient en effet que les romans de chevalerie sont fréquemment utilisés à l'époque dans

¹⁹⁷ Nous nous référons au microfilm conservé par la BNF et disponible en ligne sur Gallica.

¹⁹⁸ *Le Thresor des douze livres d'Amadis de Gaule, assavoir les Harengues, Concions, Epistres, Complaintes, et autres choses les plus excellentes et dignes du lecteur François*, Paris, Groulleau, Sertenas, Longis et Le Mangnier, 1559.

¹⁹⁹ Notons que Plantin se réfère à une autorité en particulier : « tré-savant homme Pierre de la Ramee en sa Grammaire Française » (f. ¶ 2 v°), plus connu sous le nom latinisé de Ramus.

²⁰⁰ F. ¶ 1 v°.

²⁰¹ Selon Susan Baddeley, « [i]l a imprimé surtout les œuvres des professeurs de français anversois, Meurier [auteur d'une *Grammaire Française* publiée en 1557] et Heyns ; mais on trouve aussi dans les comptes de son imprimerie huit abécédaires attestés, avec des tirages d'entre 1250 et 2500 exemplaires chacun (mais dont deux exemplaires seulement, sur les huit éditions, sont connus aujourd'hui), et dont certains étaient associés à des textes religieux (Psaumes ou sommaires de l'Écriture sainte). Des exemplaires d'un *ABC pour la cognoissance des lectres* (1561) furent envoyés par Plantin à Bruxelles, à Francfort et à Paris. Plantin imprima aussi en 1567 la *Grammaire françoise* d'un certain A. Pissard, dont aucun exemplaire n'a survécu (*L'Orthographe française au temps de la Réforme*, Genève, Droz, 1993, p. 356).

²⁰² Le rôle des romans de chevalerie dans l'alphabétisation des lettrés a été étudié par Francesco Montorsi. C'est la diffusion populaire du livre imprimé qui permet son utilisation dans les écoles (« Un fatras de livres auquel l'enfance s'amuse : lectures de jeunesse et romans de chevalerie au XVI^e siècle », *Camenulae*, n° 4, 2010). Rappelons également que les romans de chevalerie et les récits sentimentaux traduits de l'espagnol et de l'italien sont fréquemment utilisés dans l'apprentissage des langues. En témoignent les éditions plurilingues, comme par exemple *La prison d'amour, en deux langages, espagnol et françois, pour ceux qui voudront apprendre l'un par l'autre* (Lyon, Benoît Rigaud, 1583, BNF 8-Y2-52479).

l'alphabétisation des lettrés²⁰³. Il est donc permis de supposer que Plantin reprend la présentation matérielle des « vieux romans » afin d'inscrire *Amadis* dans un corpus évoquant déjà la perspective didactique et scolaire. Sa démonstration commence par une longue formule de modestie à vocation élogieuse, adressée au lecteur²⁰⁴. Ce dernier est successivement appelé « Messigneurs » puis « Messieurs », une adresse qui recoupe un public non seulement cultivé (« gens fort bien entendus ») mais qui s'oppose également à la classe populaire (« Car non seulement vous, et toutes gens d'auctorité, mais la plus grande partie du vulgaire mêmes la [la langue française] tient ores en tel honneur »). Les moyens financiers de ces lecteurs ne sont cependant pas illimités puisque l'argument tarifaire revient à plusieurs reprises. Plantin propose en effet un texte généralement inaccessible financièrement à un lectorat élargi (« considering en partie la cherté desdits livres » ; « les peres ne voulant dépendre l'argent pour acheter livres de si grand pris à leurs enfans »). L'imprimeur-libraire s'attache ensuite à faire l'éloge de la langue française (« en tel honneur que chacun desire la faire par vôtre moyen apprendre à ses enfans »), avant d'évoquer son projet éditorial (« le deu de mon art », « je vous ai voulu imprimer », « considering en partie, la cherté desdits livres, et l'incommodité de toutes les formes équeles ils ont été imprimés jusques à present, qui n'etoient commodés pour l'étude de la jeunesse »), dont la visée principale ne fait donc plus de doute : l'enseignement du français aux plus jeunes, à travers un ouvrage accessible dans sa forme et son prix. Mais la qualité de la langue et du style constitue un autre argument de taille dans la stratégie éditoriale de Plantin. *Amadis*, qui se démarque par son « elegance, douceur, et facilité du langage François », est ainsi opposé aux « vieux romans ». Ces derniers, cristallisés autour du motif du « tas » que nous avons déjà évoqué²⁰⁵ (« un tas de quatre fis Aimont, Fierabras, Ogier le Dannois, et tous tels vieus Romans de langage mal poli ayent été continués en vos Ecoles »), même s'ils sont « assés bien faits pour leur tems », ont « la diction et (presque tou-jours) l'ordre des mots fort rude et mal ajancés ». Le roman espagnol apparaît donc comme un outil plus enclin à l'apprentissage de la langue française. L'imprimeur-libraire met en garde contre les lectures qui, « voulant s'acquérir la droite et naïve connoissance de la Françoisie manière de parler », sont « plutôt

²⁰³ C'est la diffusion populaire du livre imprimé qui permet leur utilisation dans les écoles (voir Francesco Montorsi, « Un fatras de livres auquel l'enfance s'amuse : lectures de jeunesse et romans de chevalerie au XVI^e siècle », *Camenuiae*, n° 4 (2010), <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Montorsi.pdf>. Rappelons également que les romans de chevalerie et les récits sentimentaux traduits de l'espagnol et de l'italien sont fréquemment utilisés dans l'apprentissage des langues. En témoignent les éditions plurilingues, comme par exemple *La prison d'amour, en deux langages, espaignol et françois, pour ceux qui voudront apprendre l'un par l'autre* (Lyon, Benoît Rigaud, 1583, BNF 8-Y2-52479).

²⁰⁴ « Comme, a bon droit, celui pourroit être repris, Messigneurs, de mal employer son tems, qui se voudroit amuser à prouver une chose de laquelle nul ne douteroit : aussi m'estimerai-je digne de reprehension, si ores que je m'adresse à gens fort bien entendus, je m'entremettois de vouloir raconter ou écrire quelque chose de l'utilité, qui peut être en la vraye connoissance de la langue Françoisie. » (f. a 2 r^o).

²⁰⁵ Voir précédemment « La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle », p. 59-60.

retardement à la jeunesse [...], qu'avancement : veu qu'ayans perdu beaucoup de tems en icelles, ils leur convient par après oublier et desaprendre une grande partie de ce qu'ils y ont appris ». Sa démonstration va jusqu'à anticiper des contre-arguments qu'il s'empresse de réfuter, comme l'utilisation, auprès de débutants, de textes plus accessibles²⁰⁶. Mais la thèse qu'il défend est sans équivoque : « Aussi ferai-je à tout jamais de cete opinion, qu'on doive incontinent après que l'enfant sçaura connoitre ses lettres, les conjoindre en sillabes, et les assembler en mots, lui montrer à lire és milleurs aucteurs plus doctes et elegans, qui soyent en telle langue qu'on lui voudra faire aprendre ». Ainsi, Plantin bouleverse l'ordre établi en proposant un matériel pédagogique inédit constitué par les textes les plus difficiles mais aussi les plus beaux de la langue française. Récupérant et recyclant par la même occasion le contexte de promotion de la langue française des premiers imprimés, l'anversois fait du roman espagnol traduit par Herberay des Essarts, un livre scolaire, assumé et vendu comme tel, outil indispensable dans l'apprentissage linguistique. La fin du prologue reprend la question de l'orthographe adoptée en renvoyant au *Trésor*²⁰⁷. Les éditions d'*Amadis* se situent donc dans un projet éditorial d'envergure entamé avec ce premier texte :

Cependant, ami Lecteur, que je paracheverai d'imprimer tous les Livres d'Amadis de Gaule, ja par nous avancés, je te supplie prendre nôtre intention, et petit labeur en aussi bonne part, comme j'ai affection d'imprimer choses, dont tu te puisses servir²⁰⁸.

Plantin utilise son édition du *Trésor*, qu'il publie en premier, pour mettre en appétit ses lecteurs et susciter chez eux l'envie d'en lire davantage, alors qu'à Paris, ce texte avait paru après les douze premiers livres et n'avait donc pas la même fonction²⁰⁹. Mais le projet éditorial dans lequel s'inscrivent les éditions plantiniennes des *Amadis* s'ouvre également à une catégorie plus large : « je m'efforcerai de vous imprimer la plus part des Histoires, qui sont, et seront bien et elegantement écrites de nôtre tems » ; « des douze Livres d'Amadis de Gaule, que je vous

²⁰⁶ « Or je ne doute pas que plusieurs n'ayent opinion qu'il faille premierement proposer aus apprentifs les choses de moindre importance, et plus faciles (comme ils appellent lesdits Romans) et puis après les choses mieus limees et achevees : mais tels ne font moins que celui qui voulant apprendre quelcun à bien tirer et viser au blanc, lui enseigneroit premier à prendre sa visee sus l'entier but, et non sus le blanc seulement, en quoi il retarderoit beaucoup l'apprentif, veu que des le commencement, étant enseigné à tenir sa veuë sus le blanc fiché, à grand peine peut-il atteindre la grosse motte de terre : si ce n'est par le long exercice de tâcher à bien faire » (f. a 2 v°).

²⁰⁷ « Quant à l'Orthographe, de laquelle voyons encor tant de difficulté entre les François, nous avons, selon nôtre pouvoir, commencé d'observer la mieus receuë entre plusieurs Auteurs modernes, et la plus facile, à mon avis, pour les nations étrangères : ainsi que par ci devant j'en ai fait mention en l'Epître, que j'ai imprimee au devant du Thresor, ou recueil, des epîtres, harangues, cartels, deffis et extraits des douze Livres d'Amadis de Gaule » (f. a 2 v°).

²⁰⁸ F. ¶ 2 v°.

²⁰⁹ Sur cette question, voir Anne Réach-Ngô, « Bien écrire missives, ou parler François ». *Trésor des Amadis et Trésor d'amour*, de la compilation didactique au récit épistolaire », in Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *De l'écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 283-298.

donne maintenant imprimés en telle forme que j'ai délibéré continuer de vous donner plusieurs autres bons livres François ». Plantin propose ainsi au lecteur une véritable collection, non pas fondée sur un critère générique, mais sur le dénominateur commun de la langue française « élégamment écrites ». De plus, ces « Histoires », dont on pourrait blâmer l'invraisemblance, sont légitimées par d'autres ouvrages du temps, plus « véritables », intégrant la même collection : « Et non seulement les faintes, mais aussi les véritables : ce que je ferois plus volontiers, si je me pouvois apercevoir être par vous, en l'impression d'icelles, tant soit peu favorisé ». L'*Histoire palladienne* de Claude Colet est ainsi le second titre à intégrer, en 1562, la collection inaugurée par *Amadis*. Les deux textes partagent donc sans surprise les mêmes caractéristiques matérielles, suggérant un « effet de collection ». Cependant, l'entreprise en restera là et la grande collection de « bons livres François » promise au lecteur ne verra jamais le jour. Manque de moyens financiers ou succès mitigé des premières éditions ? Quoi qu'il en soit, par sa stratégie éditoriale, l'imprimeur-libraire anversoise s'affirme à la fois en talentueux homme de lettres mais aussi et surtout en redoutable homme d'affaires.

À Anvers, un autre imprimeur-libraire officie à la même époque que Plantin : Guillaume Silvius²¹⁰, originaire des Pays-Bas. Comme son concurrent, il s'agit d'un personnage lettré, érudit, qui traduit plusieurs de ses éditions, compose des prologues, maîtrise particulièrement l'art de la calligraphie, et produit des livres de belle facture entre 1558 et 1580. Il a d'ailleurs collaboré avec Plantin pour ses impressions entre 1559 et 1562, avant de posséder lui-même une presse et du matériel typographique, achetés à son concurrent. Promu imprimeur du roi à Anvers en 1560 et imprimeur des États de Hollande et de l'université de Leyde en 1577, son activité s'est donc partagée entre ces deux centres de l'imprimerie. Suspecté d'hérésie, il est arrêté en 1568 mais finira par être acquitté. Après ce scandale, le gouvernement ne lui commande plus de publications officielles, ce qui affecte nettement sa production. C'est justement pendant ces années difficiles qu'il choisit de publier, sur le modèle des éditions de Plantin, les 13 livres d'*Amadis* entre 1572 et 1573, sans doute pour relancer son entreprise. Victime de la furie espagnole en 1576, il doit s'acquitter de rançons importantes auprès des

²¹⁰ Sur Guillaume Silvius, nous renvoyons aux références suivantes dont nous avons rassemblé les informations importantes : notice n°FRBNF15522570 du catalogue général de la BNF (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb155225705.public>) ; Ton Croiset van Uchelen, Paul Dijstelberge, *Dutch Typography in the Sixteenth Century*, Leiden/Boston, Brill, 2013, p. 33-41 ; Johannes Gerardus Carolus Antonius Briels, *Zuidnederlandse boekdrukkers en boekverkkopers in de Republiek der Verenigde Nederlanden omstreeks 1570-1630*, Nieuwkoop, Brill, 1974, p. 445-455 ; Colin Clair, « Willem Silvius », *The Library*, n° 14, 1959, p. 192-205 ; Herman de la Fontaine Verwey, « Silvius en Plantijn », *Het Boek*, n° 26, 1940-1942, p. 111-125 ; Anne Rouzet, *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et éditeurs des XV^e et XVI^e siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Nieuwkoop, De Graaf, 1975, p. 201-203.

soldats mutins pour conserver ses biens, ce qui le met dans de grandes difficultés financières. Il s'établit définitivement à Leyde en 1579 où il poursuit ses activités pendant un an avant de décéder. Par la suite, son fils ne parviendra pas à sauver l'entreprise familiale. Plantin rachète son atelier et une grande partie de son matériel en 1582 et 1583, alors que le reste est acquis par l'imprimerie de la ville de Leyde. Sa production se constitue d'environ deux cent éditions en sept langues différentes, des textes littéraires, didactiques, religieux et des ordonnances officielles²¹¹. De même que Plantin, il s'intéresse aux livres scolaires²¹² mais ne semble pas publier ses éditions d'*Amadis* dans la même perspective didactique que celle de son concurrent, dont il supprime le prologue, remplaçant le roman dans la visée première proposée par Herberay.

Silvius conserve le même format in-4 adopté par Plantin et la même présentation sur deux colonnes, hormis pour les prologues, la table et une partie des poèmes dédicatoires. Comme son concurrent, il utilise ponctuellement l'italique – pour les rubriques, les titres du paratexte, le dizain final de Jean Maugin et le dizain liminaire de Michel le Clerc – et resserre au maximum l'espace consacré au paratexte liminaire, organisé comme tel : le prologue d'Herberay est suivi par celui de Montalvo, puis par la table des rubriques et enfin par les trois poèmes dédicatoires. On trouve également des initiales similaires dans les deux éditions, pour les prologues, la table et le début du récit. Silvius introduit cependant une nouvelle numérotation, propre à chaque feuillet recto et verso. De plus, la mise en page des rubriques est plus soignée que chez Plantin, notamment lorsqu'elle fait apparaître des bois gravés. De larges espaces sont alors laissés entre les bois et les rubriques, puis entre les rubriques et le texte. Quant aux vignettes, elles sont encadrées latéralement par des frises à la manière des éditions parisiennes. Silvius semble donc s'être inspiré à la fois de Plantin et des éditeurs parisiens, ce que montre encore ce tableau utilisé précédemment mais auquel nous rajoutons les exemples de Silvius :

²¹¹ Colin Clair relève quelques exemples de textes importants dans la production de Silvius : une traduction flamande des *Devises héroïques* de Claude Paradin en 1562 (*Princeligke Devijsen ofte wapenen van M. Claude Paradyn*) ; une traduction flamande de l'*Historia de gentibus septentrionalibus* d'Olaus Magnus en 1563 (*De wonderlijcke Historie vand Noordersche landen*) ; un traité historico-géographique sur les Pays-Bas qui a connu 24 éditions entre 1567 et 1646 en italien, français, allemand hollandais et latin, le *Descrittione di Tutti i Paesi Bassi* de Lodovico Guicciardini, publié par Silvius en italien et en français en 1567 puis encore en français en 1568 (*op. cit.*, p. 193 ; p. 194 ; p. 197).

²¹² Colin Clair donne plusieurs exemples d'ABC publiés par Silvius, ou relève encore son édition du *Nouvel Exemple pour apprendre à écrire, contenant plusieurs belles sentences, extraictes des histoires anciennes, suyvnt l'ordre de l'Alphabet au grand soulagement de la Jeunesse. Le tout mis en Rime Française par A. de H.*, publié en 1567 et 1568 (*op. cit.*, p. 195).

Édition parisienne in-8 de 1560	Édition Plantin	Édition Silvius
« Comme le roy Lisuart fit eriger sepulchre à Dardan et à s'amyé, avec epitaphes pour mémoire, et de l'honneur qu'il fit à Amadis : apres avoir esté trouvé et cogneu » (chapitre XV).	« Comme le Roi Lisuart fit eriger sepulchre à Dardan et à s'amie, & c. » (chapitre XV).	« Comme le Roy Lisuart fit eriger sepulchre à Dardan, et à s'amyé, avec epitaphes pour mémoire et de l'honneur qu'il fit à Amadis : apres avoir esté trouvé et cogneu » (chapitre XV).
« Quelles furent les aventures d'Agraies, depuis son retour de Gaule, ou il avoit laissé Amadis » (chapitre XVII).	« Quelles furent les aventures d'Agraies, depuis son retour de Gaule, & c. » (chapitre XVII).	« Quelles furent les aventures d'Agraies, depuis son retour de Gaule, ou il avoit laissé Amadis » (chapitre XVII).
« Comme Arcalaus porta nouvelles à la cour du roy Lisuart, qu'Amadis estoit mort, qui fut ocasion de maintes lamentations et regretz que firent ses amys specialement la Princesse Oriane » (chapitre XXI).	« Comme Arcalaus porta nouvelles à la court du Roi Lisuart, qu'Amadis étoit mort » (chapitre XXI).	« Comme Arcalaüs porta nouvelles à la court du Roy Lisuart, qu'Amadis estoit mort qui fut occasion de maintes lamentations et regretz que firent ses amys, specialement la Princesse Oriane » (chapitre XXI).
« Comme le roi Lisuart estant à la chasse, vid venir le long d'un grand chemin trois Chevaliers armez, et de ce qu'il leur avint » (chapitre XXIV).	« Comme Lisuart étant à la chasse vid venir trois Chevaliers, et de ce qu'il leur avint » (chapitre XXIV).	« Comme le Roy Lisuart estant à la chasse, vid venir le long d'un grand chemin trois Chevaliers armez, et de ce qui leur avint » (chapitre XXIV).
« Comme durant ceste grande et joyeuse assemblée vint en cour une Damoysselle vestue de deuil, requerir au roy Lisuart ayde contre quelque tort qui luy avoit este fait » (chapitre XXXIV).	« Comme vint en la court une damoiselle requerir l'aide contre quelque tort » (chapitre XXXIV).	« Comme vint en la court une damoiselle requerir l'aide contre quelque tort » (chapitre XXXIV).

On voit que l'édition Silvius revient fréquemment à la formulation de l'édition parisienne, dont elle conserve également la graphie archaïsante dans tout le roman²¹³. C'est seulement dans le dernier exemple que la rubrique est synthétisée, afin d'optimiser le remplissage de la page qui arrive à son terme.

La page de titre (figure 58) apparaît plus soignée grâce à l'ajout d'un cadre ornementé à l'intérieur duquel sont reproduits les mêmes informations qu'à l'accoutumée (titre sur le modèle des éditions parisiennes in-8, devise espagnole d'Herberay, marque et adresse de Silvius). Le titre est cependant justifié et non plus disposé en cul-de-lampe, et l'italique est abandonné. On revient donc à une présentation plus traditionnelle.

Les vignettes ne sont qu'au nombre de quatre. Le premier chapitre est à nouveau illustré par les trois scènes simultanées représentant le roi Périon, répétant ce que nous avons appelé une « signature » reconnaissable par le lecteur averti. Puis le chapitre VI (« Comme Urgande la Descogneuë aporta une lance au Damoyssel de la Mer », f. 29) ainsi que le chapitre XIV

²¹³ Par exemple, « roi », « roine », « desconneue », modernisés par Plantin, redeviennent « Roy », « Roine » et « Descogneuë » chez Silvius, qui considère sans doute la graphie archaïsante plus en accord avec un roman de chevalerie.

(« Comme Amadis au partir d'Urgande la Descogneuë, arriva en un chasteau, ou il luy avint ce qu'entendrez », f. 72) sont illustrés par le même bois, qui provient des éditions parisiennes des livres postérieurs au livre I d'*Amadis*. Il montre au premier plan et de profil deux personnages, chacun à cheval : un chevalier et une demoiselle casquée, représentée de dos. Le couple traverse une large plaine. À l'arrière-plan droit, trois autres chevaliers à cheval tenant des lances semblent avancer vers eux. À l'arrière-plan gauche se dessine un château. Enfin, la dernière vignette illustre, comme dans les éditions parisiennes du livre I, le chapitre XII (« Comme le Geant menant Galaor au Roy Lisuart, pour le faire Chevalier, rencontra son frere Amadis, par la main duquel il le voulut estre et non d'autre », p. 58). Elle représente l'adoubement de Galaor et plusieurs autres détails issus du chapitre. Ces quatre bois, bien qu'issus des *Amadis* parisiens, se restreignent à la thématique chevaleresque. Encore une fois, l'interprétation générique de l'œuvre par les imprimeurs-libraires anversoises est davantage tournée vers la tradition, ce que l'on voyait déjà à travers les choix de mise en livre de Silvius : le retour à une graphie archaïsante et la suppression du prologue inédit de Plantin.

L'*Amadis* anversoise est donc marqué par une nouvelle identité générique, celle du roman de chevalerie ancien et nouveau, unifié en un même corpus. Parfois sous couvert d'une mission didactique d'apprentissage du français, il tente de séduire encore des lecteurs nostalgiques. Si l'adoption du format in-4 et la mise en livre soignée en font toujours un objet luxueux, les imprimeurs-libraires optimisent l'espace, négligeant la mise en exergue du paratexte savant, rassemblé sur une même page, ou réduisant l'usage de la table des rubriques à la seule lecture consultative. C'est dans cette même dynamique que vont s'inscrire les éditions lyonnaises. Bien que revenant à une présentation soignée, elles adoptent un petit format sans gravure qui marquera un dernier tournant dans l'itinéraire éditorial d'*Amadis* au XVI^e siècle.

Les éditions lyonnaises : démocratisation du « nouveau roman »

Pour finir, c'est à Lyon qu'*Amadis* connaît ses deux dernières éditions au XVI^e siècle, dans un format in-16 moins soigné, plus accessible financièrement et qui s'appuie à nouveau sur le modèle des éditions parisiennes in-8 sans tenir compte des versions anversoises²¹⁴.

²¹⁴ Voir le stemma proposé par Michel Bideaux, *op. cit.*, p. 92. On retrouve effectivement le titre des éditions parisiennes in-8 qui supprime les références à la fiction pour se focaliser sur les fonctions d'Herberay, ainsi que d'autres modifications introduites dans ces éditions et déjà mentionnées (par exemple la rubrique raccourcie du chapitre IX).

Comme Plantin, Benoît Rigaud commence par publier le *Thresor* en 1571, à la fois pour mettre ses lecteurs en appétit mais aussi pour « prendre la température », avant de se lancer dans l'édition complète des livres d'*Amadis*, une entreprise coûteuse et risquée. Il imprime les 16 premiers livres de la série entre 1574 et 1578²¹⁵, dont certains connaissent des rééditions au cours de la même période (le livre IV paraît une dernière fois en 1588). On connaît le lien tout particulier entre Benoît Rigaud et la littérature chevaleresque, dont il publie une cinquantaine de romans entre 1572 et 1597. En outre, c'est plus spécifiquement avec des « nouveaux romans »²¹⁶ que s'ouvre son catalogue de romans de chevalerie. En 1572, il publie ainsi le *Primaléon de Grèce* et le *Dom Florès*, des œuvres qui avaient été imprimées pour la première fois entre dix et quinze ans plus tôt. Durant la période où il propose à ses lecteurs la série des *Amadis*, il commence à s'intéresser aux « vieux romans » avec quelques publications parallèles, ainsi qu'à un « nouveau roman », le *Nouveau Tristan* publié en 1577. Après *Amadis*, il multiplie surtout les éditions de « vieux romans », mais fait tout de même imprimer la série des *Primaléon de Grèce* (livre I réédité en 1580, livre IV en 1583, livre III en 1587 et livre II en 1588), *Gérard d'Euphrate* en 1580, le livre I du *Gériléon d'Angleterre* en 1581, et le livre II en 1589. Benoît Rigaud remet donc sur le marché des textes dont le prestige culturel remonte à plusieurs décennies. Au plan matériel, la distinction entre « vieux » et « nouveaux romans », bien marquée au moment des premières éditions prestigieuses d'*Amadis*, est abolie en cette fin de XVI^e siècle. Tous les textes s'impriment alors en caractères romains dans un contexte culturel et religieux plutôt défavorables à cette littérature chevaleresque. Dans le cas de Benoît Rigaud, on note même un retournement de situation : les « nouveaux romans » sont imprimés dans des livres bon marché, peu soignés, souvent sans illustration²¹⁷ alors que les « vieux romans » bénéficient de formats plus grands (in-8 ou in-4), de gravures, ainsi que d'une place dominante dans sa production éditoriale²¹⁸.

²¹⁵ Avec la collaboration de plusieurs imprimeurs, par exemple Jean d'Ogerolles pour les livres II, III, V, VIII, IX, XI, XII et pour le *Thresor des Amadis de Gaule* ; ou Jean Joly et Guichard Jelayron pour le livre X (d'après le recensement de Richard Cooper, « "Nostre histoire renouvelée" : the Reception of the Romances of Chivalry in Renaissance France », *op. cit.*, p. 225-234).

²¹⁶ Nous nous référons ici à l'article de Francesco Montorsi sur Benoît Rigaud qui propose un tableau précis sur la production romanesque du libraire (« La production éditoriale de Benoît Rigaud et son catalogue chevaleresque », *op. cit.*, p. 380).

²¹⁷ « Les romans nouveaux sont tous publiés sous la forme de petits in-16. Ils ne comportent pas d'apparat iconographique hormis la page de titre. Ils sont introduits par une page de titre assez semblable (mais non uniforme). Le format identique et la mise en page homogène créent un « effet de collection », d'autant plus fort lorsque l'on compare ces livres aux réalisations bien plus disparates des vieux romans » (Francesco Montorsi, *op. cit.*, p. 382).

²¹⁸ Francesco Montorsi note que « [p]our certains livres, on a l'impression que la hiérarchie se renverse au profit du vieux roman. Voir, par exemple, la belle facture du *Huon de Bordeaux* imprimé en 1586, conservé à Paris, à la Bibliothèque de l'Arsenal, sous la cote Rés. 4-BL-4263 » (*op. cit.*, p. 384, note 39). On pourrait l'expliquer en rappelant le contexte politique et culturel sous Henri III. Les humanistes français cherchent en effet à mettre en

Son édition du premier livre d'*Amadis* présente effectivement un format in-16 sans gravure avec une mise en page soignée sur une colonne, ménageant des espaces entre texte et rubriques et proposant une numérotation pour chaque page. La table des rubriques est placée en fin de volume. Elle offre une présentation soignée s'ouvrant sur une frise et reproduit les titres complets des chapitres, comme dans les éditions parisiennes in-8. C'est donc un retour à la possibilité d'une compréhension générale de l'œuvre à partir de la table, qui ne se restreint pas à une fonction consultative. Le paratexte fait l'objet de la même attention : les pièces liminaires et le dizain final de Jean Maugin, qui reprennent l'ordre des éditions parisiennes in-8, sont mis en exergue à travers leur mise en page. Chaque texte est agrémenté d'une frise ou d'un motif ornemental, présente un titre centré en italique et occupe une page qui lui est propre. La première page du récit est également ornée d'une frise et reproduit le titre du volume en gros caractères, mis en évidence par des espaces conséquents. En outre, les débuts de chapitre sont systématiquement soulignés par une initiale ornée. Les prologues d'Herberay et de Montalvo sont absents de l'exemplaire que nous avons consulté. S'il s'agit bien d'un choix délibéré, on peut assez facilement l'interpréter : Rigaud aura sans doute préféré simplifier le paratexte auctorial afin de concentrer l'attention du lecteur sur les poèmes liminaires. Ces derniers sont en effet plus caractéristiques de la littérature humaniste que les prologues aux références désuètes. Notons cependant que l'on retrouve les prologues et dédicaces d'Herberay dans les autres livres d'*Amadis* publiés par Rigaud, au contraire de celui de Montalvo perçu sans doute comme archaïque en cette fin de XVI^e siècle. Pour finir, la page de titre (figure 59) fait apparaître une innovation : pour la première fois, une gravure remplace la marque de l'imprimeur-libraire. Celle-ci est insérée sous le titre justifié et la devise espagnole en italique, et suivie de l'adresse de Rigaud. Comme dans les éditions précédentes, les premiers mots du titre (« Le premier livre d'Amadis de Gaule ») sont mis en valeur par la taille des caractères, de sorte que la suite, en petits caractères justifiés, apparaît comme un sous-titre. La gravure choisie par le libraire représente une scène typique des récits sentimentaux, comme on en trouvait par exemple dans ses éditions du *Chevalier Doré* : un personnage féminin est allongé sous un arbre, aux côtés d'un cupidon prêt à tirer sa flèche. Si l'on considère ce bois comme un marqueur générique, il semblerait que Rigaud la perçoive plus comme un récit sentimental que comme un roman de chevalerie. Cependant, l'observation des vignettes illustrant les pages de titre des

valeur le patrimoine historique du pays face à un sentiment de déclin lié aux troubles politiques et religieuses. C'est l'époque de l'historiographie gallicane qui s'oppose à l'ultramontanisme de l'Italie et de l'Espagne (voir Emmanuelle Mortagt-Longuet, *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire française » aux XVI^e et XVII^e siècles*, op. cit., p. 112-120).

autres livres d'*Amadis* révèle l'alternance de différentes thématiques : des scènes chevaleresques²¹⁹ mais aussi d'autres centrées sur la thématique merveilleuse²²⁰. Rigaud propose ainsi différentes filiations génériques de l'œuvre, bien que le format et la mise en livre la catégorise plutôt comme un « nouveau roman ».

Un second imprimeur-libraire lyonnais, François Didier, s'intéresse à la série des *Amadis* dont il publie les quatorze premiers livres en 1577 et le seizième en 1578. Peu d'éléments nous sont parvenus sur ce personnage dont la période d'activité s'étend de 1565 à 1581²²¹, date de sa mort, avant que sa veuve puis son fils ne lui succèdent d'abord sous la raison « Héritiers de François Didier » puis sous le nom de Jean Didier à partir de 1592. Ses éditions des livres d'*Amadis* semblent constituer le projet le plus important de son catalogue éditorial composé d'une trentaine de titres mêlant divers domaines : religieux, historique, didactique et littéraire. Dans le domaine littéraire et plus spécifiquement romanesque, le seul exemple hormis la série des *Amadis* est celui d'un « vieux roman », les *Quatre fils Aymon*²²², publié en 1579.

Sans surprise, la source directe de Didier semble être l'édition Rigaud qui la précède de deux années. Outre un format et une mise en page similaires, on y retrouve les mêmes modernisations linguistiques et quelques menues modifications du texte, comme le montre le tableau suivant qui met en parallèle un extrait du chapitre IX dans les trois versions :

Sertenas 1560	Rigaud 1575	Didier 1577
Dix jours depuis qu'Agraies fut party de la cour du Roy son père, avecq' sa troupe, trois navires de la grand' Bretagne prindrent port en Escoce , desquelles estoit chef Galdar de Rascuit, accompagné de cent Chevaliers du roy Lisuart, et de plusieurs Dames, et Damoyselles , qui venoient querir Oriane (f. XLVI v°)	Dix jours apres qu'Agraies fut party de la cour du Roy son père, avec sa troupe, trois navires de la grand' Bretagne prindrent port en Escoce , desquelles estoit chef Galdar de Rascuit, accompagné de cent Chevaliers du Roy Lisuart, et de plusieurs Dames, et Damoiselles , qui venoyent querir Oriane (f. 148).	Dix jours apres qu'Agraies fut party de la cour du Roy son père, avec sa troupe, trois navires de la grande Bretagne prindrent port en Escosse , desquelles estoit chef Galdar de Rascuit, accompagné de cent Chevaliers du Roy Lisuart, et de plusieurs Dames, et Damoyselles , qui venoyent querir Oriane (f. 67 v°).

François Didier modifie le texte de Rigaud mais de manière très superficielle. De même que son concurrent, il propose à ses lecteurs une édition soignée malgré le format in-16, l'absence de gravure et, sans doute, la qualité médiocre du papier. Le paratexte est particulièrement mis

²¹⁹ Par exemple les livres III et X de 1575, conservés à la Bayerische Staatsbibliothek de München (P.o.hisp.1020q-3 ; P.o.hisp.1020q-10), qui représentent pour le premier un duel de chevaliers et pour le second deux groupes de soldats s'affrontant, lances en avant, à cheval.

²²⁰ Par exemple le livre IV de 1588 conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de München (P.o.hisp.1020q-5) qui représente un animal aquatique merveilleux chevauché par des personnages féminins nus.

²²¹ Concernant cet imprimeur-libraire, nous nous référons aux informations rassemblées par Henri Baudrier dans sa *Bibliographie lyonnaise*, op. cit., t. IV, p. 82-92.

²²² *Histoire des nobles et vaillants chevaliers les quatre fils Aymon, ou sont ajustees les figures, soubs chacun chapitre* (cité dans Supplément à Brunet, II, 344).

en valeur et ne rassemble pas les différentes pièces sur une même page. Il s'ouvre sur un « Avertissement au lecteur », ajouté par l'imprimeur-libraire, sur lequel nous allons revenir en détails. Celui-ci est souligné par l'utilisation de gros caractères pour le titre, d'une initiale ornée débutant le texte, de l'italique pour l'ensemble de l'avertissement, et d'une mise en page en cul-de-lampe pour les dernières lignes. Il est suivi du prologue d'Herberay qui débute à nouveau par un titre mêlant gros caractères puis italique sur le modèle des éditions in-8, illustré par une initiale ornée, et qui porte le titre courant « Epistre ». Le prologue de Montalvo est inséré à la suite sous une frise, après son titre mêlant trois tailles de caractères différentes, et commence à nouveau par une initiale ornée. Le titre courant donne ici « Prologue » et l'on retrouve la formule de clôture « Fin du prologue ». Ces éléments révèlent l'influence des éditions parisiennes in-8 qui ont pu constituer une source parallèle pour François Didier. Enfin, les pièces liminaires sont marquées par des frises ou des motifs ornementaux, ainsi que des titres mêlant gros caractères puis italique. L'italique intégral est utilisé pour le dizain de Michel Le Clerc, et on observe un classement générique des poèmes avec les deux dizains sur la même page, comme c'était déjà le cas dans les éditions in-8. La première page du récit fait directement suite au paratexte et conserve encore une présentation élégante : elle est agrémentée d'une frise, d'un titre principal qui se décline sur trois tailles de caractères, d'un sous-titre en caractères normaux, de la première rubrique en italique et enfin d'une initiale ornée pour marquer le début du récit, le tout dans une mise en page qui ménage des espaces confortables. Notons que dans la suite du texte, les rubriques ne sont plus aussi espacées, et que l'initiale ornée est remplacée par de simples initiales. La table des rubriques est déplacée en fin de volume, comme dans l'édition Rigaud, et s'ouvre sur une frise, sur un titre mêlant gros caractères puis italique, et sur une initiale ornée. En outre, elle renvoie à une numérotation par feuillet et non plus par page. Enfin, elle affiche une fonction uniquement consultative avec des titres très abrégés, tantôt par un processus de synthèse, tantôt à l'aide de la mention « etc. », plus encore que dans les éditions Plantin ou Sylvius qui utilisaient déjà cette technique :

Sertenas 1560	Didier 1577
Quelz furent les roys Garinter et Perion, et d'un combat qu'eut iceluy Perion par cas fortuit contre deux Chevaliers, puis contre un Lyon qui devoit un Cerf en leur presence, et de ce qui en avint (chapitre I).	Quels furent les Roys Garinter et Perion, et d'un combat qu'eut iceluy Perion par cas fortuit contre deux Chevalier, etc. (chapitre I).
Comme le roy Lisuart navigant par la mer, prit port en Escoce, ou il fut grandement honoré et bien recueilly (chapitre V).	Comme le Roy Lisuart navigant par la Mer, prit port en Escosse, ou il fut bien receu (chapitre V).

L'« Avertissement au Lecteur » ajouté par François Didier en tête de son édition est construit sur deux arguments principaux : la modernisation orthographique et l'association

traditionnelle du *docere / delectare*. Tout comme Plantin, Didier développe l'argument de l'orthographe, auquel il consacre une page et demie. Bien qu'il ne semble pas avoir utilisé l'édition anversoise comme source, il n'est pas impossible qu'il en ait lu le prologue²²³. Il propose une « correction d'Amadis lequel estoit corrompu et mutilé en plusieurs endroits, comme il sera facile à juger conferant les precedentes impressions de ce brave Romant avec la nostre ». Sa référence à une autorité rappelle également la stratégie plantinienne²²⁴ : « nous avons suivy la commune façon d'orthographier, excepté que suivant l'avis d'aucuns hommes lettrez, celui qui a reveu cet auteur a trouvé bon de retrancher plusieurs lettres superflues en l'écriture François ». C'est notamment une orthographe archaïsante et dont les lettres « sont redondantes » qu'il souhaite dépoussiérer : « Car quelle raison y a il d'escire [vaillants] pour vaillans [sçachants] pour sçachans, [doubte] pour doute [faict] pour fait [acquerir] pour aquerir, et une infinité d'autres ». Se posant en véritable réformateur de l'orthographe, il réfute un contre-argument qu'on pourrait qualifier d'humaniste par sa préoccupation philologique : « Si on me dit que ces lettres sont aux mots Latins, desquels, les mots françois descendent, comme en *sçientes, dubium, factum, acquiere*. Ne voyez vous que ces lettres ont force et qu'elles sont prononcees, et non pas es mots François ? ». Ainsi, *Amadis* s'inscrit à nouveau ici dans un projet didactique autour de la langue française (« outre le grand profit que vous tirerez de la grace et pureté du langage »), bien qu'il ne soit pas aussi spécialisé que dans l'édition Plantin, lequel en faisait un outil d'apprentissage de la langue. Le roman représente aussi une lecture divertissante (« je vous avise (lecteur) d'employer voz heures de loisir à la lecture de ce Romant, auquel vous prendrez grand plaisir et recreation ») et didactique d'un point de vue général. Pour renforcer son argumentation, François Didier cite deux chapitres²²⁵ et donne une liste d'exemples dont le lecteur pourra tirer profit :

[...] les gentils traits qui peuvent servir de miroir à la vie, comme des accidens et traverses de fortune et de ce qui est décrit aux xxxiii et xxxv chapitres, de ce premier livre [...], comme les extremités et passions en amour, envies, contentions, pertes de hauts estats, restitutions de biens et honneurs et mille accidens : le tout si proprement décrit, que l'on en peut tirer exemple merueilleusement profitable à la vie humaine.

²²³ Cependant, les références à une modernisation orthographique dans les prologues des imprimés du XVI^e siècle ne sont pas rares, surtout à partir de la seconde moitié du siècle où l'illustration de la langue française devient une priorité.

²²⁴ Rappelons la citation extraite du prologue du *Trésor des Amadis de Gaule*, déjà mentionnée précédemment, dans laquelle Plantin écrit : « nous avons ici (par le conseil, et quasi commandement de personnages de grande autorité) usé de la manière d'orthographe, qui, entre les nouvelles, est de presens la mieu receue ». Il se réfère plus loin à une autorité en particulier : « tré-savant homme Pierre de la Ramee en sa Grammaire François ». Voir p. 319.

²²⁵ Ces deux chapitres traitent notamment des déboires du roi Lisuart (« Comme le Roy Lisuart voulut avoir l'avis des Princes et Seigneurs, sur ce qu'il avoit à faire pour au plus haut exalter et entretenir Chevalerie » ; « Comme le Roy Lisuart fut en danger de perdre sa personne et ses estats, par les promesses illicites qu'il fit trop legerement »).

Ce prologue témoigne ainsi d'un certain recul par rapport au roman, déjà ancien à l'époque où François Didier le publie. Ses aventures, dont l'imprimeur-libraire met surtout en exergue les déboires moraux, sociaux ou politiques, plutôt que chevaleresques, continuent de divertir la nouvelle génération de lecteurs. Ils y trouvent d'autres intérêts que leurs prédécesseurs, plus en accord avec leur temps. Mais les archaïsmes orthographiques le « corrompent » : *Amadis* connaît ainsi un dernier « rafraîchissement » lyonnais.

De manière générale, les procédés de mise en livre de l'étape lyonnaise d'*Amadis* confirment sa catégorisation générique en « nouveau roman » plus qu'en roman de chevalerie. Ils s'inscrivent également dans une volonté de démocratisation de l'œuvre. *Amadis* devient plus accessible d'un point de vue financier afin de toucher un public élargi.

Les différentes étapes de l'itinéraire d'*Amadis* – parisienne, anversoise et lyonnaise – proposent chacune, à travers les processus éditoriaux mis en place, une lecture bien spécifique de l'œuvre. La première s'inscrit dans une perspective de renouvellement en affichant les caractéristiques d'un livre humaniste, aussi bien au plan typographique que paratextuel ou iconographique. En revanche, l'étape anversoise marque le retour à une mise en livre plus traditionnelle qui tend à effacer la distinction entre « vieux » et « nouveaux romans ». Pour finir, les éditions lyonnaises reviennent à une distinction plus marquée, mais qui abolit le prestige du nouveau roman, sans doute entaché par le discours critique qui se développe dès son apparition. Dans un mouvement de renversement par rapport à son statut initial, *Amadis* devient, dans sa mise en livre, moins attrayant que les « vieux romans » mis au service de l'historiographie gallicane sous Henri III. En outre, sa fonction varie suivant l'évolution du contexte historique et culturel qui le reçoit : le didactisme chevaleresque laisse la place à un didactisme social et moral, et le divertissement est de plus en plus assumé. Le roman va jusqu'à perdre sa vocation première puisqu'il devient, à l'occasion, un livre scolaire.

En tant que création littéraire de la Renaissance, la traduction d'Herberay offre un prisme d'observation privilégié des procédés d'adaptation de l'idéal chevaleresque médiéval. Plus que jamais, la tension entre tradition et renouvellement s'y trouve illustrée. En effet, par sa qualité de traduction et de remaniement d'une version antérieure encore rattachée à la tradition médiévale, le roman reste avant tout marqué par la thématique chevaleresque, non seulement au plan de la narration mais également à travers la rubrication, les prologues ou le programme iconographique. Mais la version française souhaite aussi proposer une véritable nouveauté littéraire, et met l'accent sur des thématiques plus variées, amoureuses ou merveilleuses. Elle va même plus loin, et soumet au lecteur un nouveau traitement de la matière

chevaleresque : le roman d'armes et d'amour devient un divertissement qui consiste à dévoiler, dans un dialogue constant avec le lecteur, les mécanismes de sa propre écriture. C'est ainsi qu'un véritable métadiscours se met en place, en même temps qu'une conscience auctoriale inédite. Cette évolution par rapport aux « vieux romans » signale un aboutissement dans la création du genre au XVI^e siècle puisqu'on observe une mise à distance de l'écriture elle-même. Mais plus encore, elle marque le début de son déclin en préparant l'étape subséquente et définitive de sa parodie au XVII^e siècle. *Amadis* reste ainsi une tentative de renouvellement qui n'aura pas sauvé le roman de chevalerie, « moins un modèle qu'un moment »²²⁶, mais qui contribue incontestablement à la constitution du genre chevaleresque à la Renaissance.

²²⁶ Jean-Marc Chatelain, *op. cit.*, p. 52.

CONCLUSION

À partir du constat selon lequel l'ère de l'imprimerie a bel et bien répandu la littérature médiévale, nous avons voulu interroger l'évolution de l'idéal chevaleresque entre Moyen Âge et Renaissance, et plus particulièrement la construction progressive d'un genre, le roman de chevalerie. Pour cela, nous avons fait le choix d'aborder la question sous l'angle de l'« éditorialité ». Cette perspective nous a permis de développer mais aussi de dépasser l'approche traditionnelle de l'histoire littéraire qui néglige parfois les réalités contextuelles au profit des seules réalités textuelles. Le roman a ainsi été appréhendé comme un produit culturel et médiatique, et l'éditeur comme une instance créatrice participant à la genèse de l'œuvre et à son sens.

La première étape a fourni une étude théorique sur la construction du roman de chevalerie entre Moyen Âge et Renaissance. À une époque où il n'existe pas encore de théorie littéraire et où la notion de genre pose donc problème, nous avons choisi, à la suite de Jauss et Zumthor, de privilégier le point de vue du lecteur. Il est ainsi apparu que des pratiques communes de mise en texte et de mise en livre, du manuscrit à l'imprimé, ont entraîné l'unification progressive des différentes matières littéraires – roman arthurien, chanson de geste, roman antique et roman d'aventures – jusqu'à donner naissance au XVI^e siècle à la catégorie générale du roman de chevalerie. La prise en compte de la réception de ces textes a permis d'intégrer l'influence des réalités contextuelles dans l'émergence et la construction de cette catégorie littéraire. Les « anciennes histoires » rassemblent d'abord auditeurs et lecteurs autour d'une idéologie commune, celle de l'exaltation et de la nostalgie d'un concept social, l'idéal chevaleresque. Ces textes, auréolés de prestige, deviennent alors des objets de compilation et de collection. Une conception mémorielle se développe ainsi autour de cette littérature dès la fin du Moyen Âge. Au XVI^e siècle, sous l'influence du discours critique et du contexte historique – premières réflexions théoriques sur le roman, promotion de la langue et de la littérature française et démarches d'historiographies littéraires –, cette mémoire se voit transcendée en véritable patrimonialisation. Les textes que l'on appelle « vieux romans » à partir des années 1540, ainsi que leurs homologues renaissants, continuent d'être collectés. En tant qu'ambassadeurs d'une puissance politique, linguistique et culturelle, ils deviennent également des objets d'étude et de réflexion. Cependant, le roman de chevalerie commence à

décliner dès la moitié du XVI^e siècle : les éditions se raréfient et le genre ne semble plus capable de se renouveler.

Les itinéraires éditoriaux ont permis de confronter les jalons théoriques initialement posés à de véritables études de cas. Leurs analyses détaillées ont confirmé les hypothèses avancées et formulé des réponses supplémentaires sur les étapes de la constitution du genre et les raisons de son déclin. Une tension permanente entre rupture et continuité marque profondément les pratiques éditoriales de mise en texte et de mise en livre. Le pôle du lecteur connaît le même paradoxe. D'une part, les romans de chevalerie subissent une critique acerbe de la part de certains lettrés et moralistes. Mais d'autre part, un phénomène de prescription s'illustre dans le cadre de la politique de promotion de la langue et de la littérature française au milieu du XVI^e siècle ou, plus tard, dans celui de l'historiographie gallicane sous Henri III.

L'observation de la présentation générale de l'objet-livre révèle des éditions qui reprennent les caractéristiques des manuscrits – la typographie gothique, la mise en page sur deux colonnes, les pieds de mouche, le format *in-folio* – parfois jusqu'à son imitation parfaite par l'utilisation du vélin ou d'illustrations peintes à la main¹. Dans le même temps, le support matériel des romans de chevalerie se modernise sur le modèle du livre humaniste. Les caractères romains s'imposent progressivement ainsi que la mise en page du texte sur une colonne, son organisation en paragraphes, l'ajout d'une table des rubriques, l'utilisation des ressources de la typographie moderne – le jeu sur la taille des caractères, les majuscules, les minuscules, l'italique, la mise en page en cul-de-lampe – et des formats de plus en plus petits. Certains imprimeurs-libraires créent un « effet de collection » en privilégiant des pages de titre similaires pour tous les romans de chevalerie de leur catalogue éditorial. Enfin, le livre imprimé porte les traces de l'émergence d'une conscience et d'une réflexion sur les différents types de discours – fictionnel et paratextuel – et leurs sous-catégories propres. La mise en place de divers procédés techniques (titres courants, ressources typographiques) permet en effet leur distinction.

L'analyse de la paratextualité montre la présence récurrente, dans les itinéraires éditoriaux, d'une logique formelle. Celle-ci est à nouveau marquée par le même paradoxe puisqu'elle constitue à la fois un héritage de l'esthétique de répétition propre au récit épique médiéval, tout en relayant les pratiques de lecture renaissantes². Des thématiques récurrentes – les duels, batailles, sièges, assauts, voyages en bateau, etc. – se font écho à différents

¹ Rappelons que cela n'a rien d'étonnant pour les incunables ou les premiers imprimés du XVI^e siècle qui coexistent plusieurs années avec une production de manuscrits toujours prospère.

² Notons que cette logique formelle se développe déjà dans les manuscrits de la fin du XV^e siècle.

niveaux, dans les titres, les rubriques ou l'illustration³, permettant la reconnaissance, par le lecteur, d'un cadre générique. Une lecture verticale de l'œuvre est donc proposée. Les rapports entre rubriques, contenu des chapitres et image n'en sont que plus hétérogènes, bien que l'on puisse parfois aussi observer un souci de cohérence, peut-être dans une volonté de rupture avec un modèle perçu comme traditionnel et archaïque. L'imprimerie propose ainsi aux lecteurs renaissants de romans une nouvelle pratique de la lecture, plus en adéquation avec le livre imprimé, et offrant la possibilité d'un usage consultatif chez le libraire.

Les itinéraires éditoriaux attestent également de l'émergence progressive d'un romanesque assumé qui s'émancipe de l'histoire ou de la chronique biographique dont les péri-textes avaient pour habitude de se revendiquer. Rappelons qu'à l'époque, le mot « roman » désigne les romans de chevalerie en particulier, et que son extension sémantique à d'autres thématiques n'apparaît qu'au XVII^e siècle⁴. Mais devant la mauvaise réputation du genre et le reproche continu de sa caractéristique mensongère, les péri-textes préfèrent longtemps les termes de « livre », « histoire » ou « chronique ». À partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, « histoire » prend un sens nouveau qui intègre la caractéristique fictionnelle⁵, et « roman », plus explicite, se diffuse d'abord dans les prologues et les colophons à défaut de figurer sur les pages de titre. Au plan de la mise en texte, la symbolique romanesque évolue vers une dimension plus littéraire. Les exploits guerriers s'enchaînent, le merveilleux verse dans le spectaculaire et la thématique amoureuse se développe en réponse au succès des récits sentimentaux. Le texte devient un pur divertissement, une fonction qui s'impose également dans les prologues, aux côtés d'un didactisme d'ordre moral et social substitué au didactisme chevaleresque devenu désuet. Certains *topoi* archaïques issus des matières médiévales sont supprimés dans les remaniements renaissants. Dans *Ogier le Danois*, par exemple, les épithètes de nature ou les fameuses listes de noms, typiques des chansons de geste, disparaissent. Le prologue du même texte revêt une fonction programmatique en faisant du personnage de Morgue un élément structurant ponctuant les différentes étapes du roman. De

³ Rappelons que l'image, d'abord propre à la rubrique ou au chapitre qu'elle illustre, devient, avec le développement de l'imprimerie, un marqueur autonome du genre du roman de chevalerie. Des bois standards aux scènes typiques et reconnaissables, réutilisés d'une édition à l'autre voire à l'intérieur d'une même édition, s'imposent progressivement. Ce qui n'empêche pas d'observer parfois un traitement inédit de l'image, dans une volonté de rupture ou de renouvellement avec les procédés en place (*Amadis*).

⁴ Pascale Mounier indique qu'en 1623, dans son *Discours sur le poème d'Adonis du Chevalier Marin*, Jean Chapelain blâme le genre en général, qu'il nomme d'ailleurs « les romans en général de toute espèce ». Elle rappelle également le rôle phare de l'*Astrée* dans cette extension sémantique du mot « roman » (*Le Roman humaniste, op. cit.*, p. 61).

⁵ Rappelons que lorsqu'il est employé dans la deuxième partie du XVI^e siècle, « histoire » fait également référence aux « histoires tragiques », un genre aux thématiques traditionnelles qui constitue une passerelle entre récits brefs et récits longs.

même, les fins sont parfois modifiées pour rompre avec les schémas traditionnels. C'est le cas du *Florimont* qui emprunte d'abord la voie de la chronique biographique en proposant une mort tragique pour son héros, avant de se plier à des exigences strictement romanesques. Cette fin, perçue comme une incohérence narrative, est ainsi supprimée au fil de l'itinéraire éditorial, pour laisser le texte terminer sur l'avènement du héros. Mais dans le même temps, l'émergence du romanesque concourt aussi à la pérennisation de motifs traditionnels provenant des diverses matières. La conception du roman comme récit d'une destinée individuelle, qui naît avec les héros chevaleresques médiévaux, est prolongée et renforcée à la Renaissance. Les pratiques de mise en texte et de mise en livre consolident la focalisation sur les héros éponymes que sont Lancelot, Ogier ou Amadis, y compris dans les épisodes où ils sont absents. Leur omniprésence est suggérée dans les conversations des personnages ou à travers des jeux de miroir entre les récits enchâssés. Elle va jusqu'à transparaître dans le paratexte même, à travers les titres des romans, les rubriques ou la table. Les ressources du romanesque sont ainsi également utilisées pour prolonger l'essence primitive des œuvres, rappelant l'assimilation fertile des matières les unes aux autres au profit d'une catégorie nouvelle, plutôt que l'éradication de chacune d'entre elles.

Notre analyse des itinéraires éditoriaux révèle aussi la reconnaissance progressive des statuts d'auteur et de traducteur. Rappelons que la figure toute-puissante de l'imprimeur-libraire s'impose comme instance créatrice par la présence de son nom, de sa marque et de son adresse sur le support matériel de l'œuvre. Son influence s'illustre au sein même de la matière à travers les choix de mise en livre. Mais l'auteur et le traducteur vont peu à peu conquérir une autorité, qu'ils doivent en grande partie à la promotion offerte par l'instance éditoriale elle-même. On voit ainsi apparaître une distinction entre la figure du remanieur, du traducteur, ou de l'auteur médiéval, et celle de l'imprimeur-libraire. Ces derniers sont progressivement nommés, sinon suggérés, dans le paratexte : les prologues, les titres courants, les colophons, ou encore les pages de titre. Une conscience auctoriale inédite apparaît, qui s'exprime dans les textes mêmes, par exemple à travers la naissance d'un métadiscours. C'est alors un nouveau traitement de la matière chevaleresque – que l'on a vu s'illustrer dans *Amadis* – qui est proposé au lecteur, consistant à mettre l'écriture à distance afin d'en dévoiler les mécanismes. Il marque une première étape vers la parodie du genre qui apparaîtra au début du XVII^e siècle avec le *Don Quichotte* de Cervantès.

Le métadiscours qui se développe dans le roman de chevalerie peut donc être considéré comme une tentative de renouvellement du genre parmi d'autres, plus isolées ou parfois plus radicales. Certaines modifient la forme, comme le *Lancelot* de Benoît Rigaud qui

transforme le texte jusque dans sa nature même pour en faire un ouvrage référentiel et informatif. De même, le *Chevalier Doré* constitue un véritable « bricolage littéraire » qui récupère un épisode amoureux au sein d'un roman de chevalerie, le *Perceforest*, pour en faire une œuvre autonome à l'identité générique hybride. En outre, dans le cadre d'un renouvellement qui se limite à modifier la fonction du texte, l'éditeur Christophe Plantin rédige un prologue orientant la lecture de son édition d'*Amadis* pour en faire un livre scolaire. Dans la même perspective, certains péritextes vendent les éditions comme des manuels du courtois ou des livres d'histoire. Ces différentes tentatives, qu'elles touchent la forme du roman de chevalerie ou se limitent à la fonction qui lui est dévolue, de même que la perméabilité du genre avec le récit sentimental, l'histoire ou la chronique, rappellent encore une fois l'extension sémantique progressive qui s'opère autour du terme « roman »⁶. Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, le champ narratif est en pleine effervescence et propose des récits hybrides et inclassables fonctionnant selon le principe de la « bigarrure ». Ce dernier n'épargne pas le roman de chevalerie qui expérimente une nouvelle fois, après l'assimilation des diverses matières médiévales qui lui a donné naissance, la rencontre avec d'autres formes, d'autres thématiques ou d'autres fonctions⁷. Ses frontières se trouvent donc élargies à une catégorie plus générale, qui rassemble peu à peu un corpus de textes hétéroclites caractérisé par le dénominateur commun de la fiction.

Face au paradoxe qui le fragilise tout au long du XVI^e siècle, à la tension qui s'exerce face à l'esprit humaniste, au contexte historique et politique⁸, aux multiples influences d'autres catégories littéraires et à sa mauvaise réputation, le roman de chevalerie n'échappe pas à un inéluctable déclin. La tradition éditoriale chevaleresque s'éteint définitivement à Paris après Nicolas Bonfons à l'aube du XVII^e siècle. Pourtant, celle-ci persiste à Lyon avec

⁶ Ce nouveau sens n'apparaît qu'au XVII^e siècle avec Jean Chapelain, mais il est sûrement perçu bien avant par les lecteurs.

⁷ Cependant, on n'oubliera pas que dès le Moyen Âge, les œuvres désignées sous le nom de « roman » (qui sont à l'origine, rappelons-le, des traductions en « roman » à partir du latin) se distinguent déjà par leur hétérogénéité, une caractéristique qui semble donc, depuis cette époque et jusqu'à aujourd'hui, profondément inscrite dans le genre.

⁸ Ce contexte touche en premier lieu le roman de chevalerie d'origine espagnole, qui a pu entraîner dans sa chute le corpus plus général des textes chevaleresques. Véronique Duché en donne la synthèse suivante : « Sans doute le contexte historique et politique a-t-il joué un rôle majeur dans le déclin du genre sous Henri IV. *Amadis* était utile en temps de paix, [...], ou bien lors des Guerres d'Italie, pour encourager les instincts chevaleresques de ses lecteurs. Les huit guerres civiles qui se sont succédé de 1562 à 1598, la constitution de la Ligue après la mort de François d'Alençon (1584), l'assassinat du roi Henri III en 1589 par le moine ligueur Jacques Clément, la déclaration de guerre à l'Espagne en 1595, enfin le traité de Vervins en 1598 et le départ des troupes espagnoles : tout cela de surcroît n'incitait pas au goût pour la littérature chevaleresque d'origine espagnole » (« Le roman de chevalerie espagnol sous Henri IV (1589-1610) », in Frank Greiner (dir.), *Le Roman au temps d'Henri IV et de Marie de Médicis*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 46.

les descendants de Benoît Rigaud et leurs confrères, et réapparaît également dans deux nouvelles villes : Troyes et Rouen⁹. Le corpus chevaleresque intègre la fameuse Bibliothèque bleue. Au cours du premiers tiers du XVII^e siècle, les imprimeurs-libraires réimpriment ainsi entre 20 et 30 titres du corpus, pour environ 170 éditions¹⁰. La littérature chevaleresque aurait-elle finalement trouvé le moyen de se renouveler ? Rien n'est moins sûr si l'on compare ces éditions avec leurs sources parisiennes ou lyonnaises de la fin du XVI^e siècle¹¹. Quant aux modifications inédites de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, elles n'ont pour autre but que de réduire le coût de production du livre ou de prendre en compte la nouvelle censure royale sur les textes du domaine public¹². Dans le prolongement de ce que l'on a pu observer à la fin du XVI^e siècle, le genre chevaleresque tel qu'il s'est construit à la Renaissance passe au second plan, absorbé par un corpus plus large contenant des textes contemporains aux thématiques plus ou moins similaires¹³. Pourtant, malgré son déclin, le roman de chevalerie aura incontestablement œuvré à la construction du genre romanesque.

⁹ Rappelons que dans le cadre de la politique hispanophile menée par Marie de Médicis à partir de 1610, les traductions espagnoles jouissent d'une faveur nouvelle et inégalée, notamment à travers l'intérêt didactique qu'ils représentent pour l'apprentissage de la langue espagnole, mais plus généralement aussi pour le prestige de leur origine. Cet attrait renouvelé a pu rejaillir sur les romans de chevalerie anciens et nouveaux et jouer un rôle dans la persistance de ce corpus, dont l'un des grands représentants pour le lecteur de l'époque n'est autre qu'*Amadis* (voir Aurore Schoenecker, « Les succès du roman espagnol en France et l'attrait pour la langue espagnole dans les années 1610 », in Frank Greiner (dir.), *Le Roman au temps d'Henri IV et de Marie de Médicis*, op. cit., p. 57-70). N'oublions pas non plus que l'idéal chevaleresque est toujours bien vivant au XVII^e siècle. On le retrouve dans les ballets, les opéras, les mascarades ou les festivités royales. Voir les exemples mentionnés par Véronique Duché : les festivités du Carrousel de 1612 organisées en l'honneur de l'alliance matrimoniale entre la France et l'Espagne et leurs nombreux chevaliers romanesques (rapportées par François de Rosset dans son *Roman des chevaliers de la Gloire* en 1612), le ballet de *La délivrance de Renaud* en 1617, le ballet de *Tancrède* en 1619, le ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne dansé en 1638 et évoqué dans les *Mémoires* de Michel de Marolles, le ballet *Le Libraire du Pont-Neuf ou les Romans* en 1643 qui fait défiler tous les chevaliers célèbres des romans, la mascarade *L'Entrée en France de Don Quichotte de la Manche* sans doute contemporaine de la traduction du roman espagnol en français (voir « Le roman de chevalerie espagnol sous Henri IV (1589-1610) », op. cit., p. 48).

¹⁰ Voir le recensement et les chiffres d'Helwi Blom : environ 70 éditions à Troyes, 50 à Rouen, 50 à Lyon, autour de 20 à 30 titres, eux-mêmes répartis en 10 chansons de geste, 10 romans d'aventures, 5 romans antiques, 2 « nouveaux » romans, 2 romans arthuriens (voire aucun si l'on considère leur appartenance à cette dernière catégorie comme discutable). Voir « "Vieux romans" au "Grand siècle", au berceau de la "Bibliothèque bleue" », in Frank Greiner (dir.), *Le Roman au temps d'Henri IV et de Catherine de Médicis*, op. cit., p. 26-27.

¹¹ Helwi Blom montre que les modifications apportées par les imprimeurs-libraires du XVII^e siècle sont souvent déjà le fait de leurs prédécesseurs (*idem.*, p. 30). On retrouve également dans les « livres bleus » troyens et rouennais les bois gravés utilisés dans les premières éditions parisiennes d'*Amadis*, ce qui souligne encore l'absence de renouvellement.

¹² *Idem.*, p. 30-31.

¹³ Cette assimilation est particulièrement perceptible si l'on s'intéresse aux lecteurs de ces textes au XVII^e siècle, comme le montre Helwi Blom : « Ces deux groupes de lecteurs [les jeunes et les dames des milieux aisés] mélangeaient cette lecture de romans issus de la littérature chevaleresque médiévale avec d'autres lectures de textes apparentés au genre, mais n'appartenant pas à la « Bibliothèque bleue ». Il s'agit ici des traductions de romans de chevalerie espagnols du XVI^e siècle, tels qu'*Amadis*, *Primaléon de Grèce*, *Palmerin d'Olive*, *Dom Bélianis de Grèce* et même de *Don Quichotte*, ainsi que des traductions de « romanzi » italiens du Boiarde, de l'Arioste et du Tasse. S'y ajoutent des romans contemporains développant cette matière, comme par exemple les romans de Gilbert Saulnier ou les nombreux romans d'amour et d'aventures chevaleresques cités dans le répertoire des fictions narratives en prose [voir référence ci-dessous] qui empruntent des éléments à la littérature

Nous avons relevé en introduction les paradoxes et les lacunes qui découlent de la confrontation entre les présupposés de l'histoire littéraire traditionnelle et les données recueillies par les historiens du livre¹⁴. Cet écart nous encourage à aborder le genre romanesque du point de vue audacieux de l'« éditorialité ». Reste maintenant à écrire une nouvelle histoire du roman, qui ne s'appuierait plus sur la seule succession des écoles, des courants et des esthétiques au cours des siècles ; une histoire alternative qui s'inscrirait essentiellement dans une perspective éditoriale, fondée sur les mutations matérielles et techniques du support romanesque ; une autre histoire, enfin, qui rendrait justice aux imprimeurs-libraires du XVI^e siècle en les comptant parmi les pères du roman.

chevaleresque nationale et étrangère. Ces titres plus récents, dont les éditions étaient généralement plus volumineuses, plus soignées et plus chères que les « livres bleus », étaient également lus par la noblesse d'épée et par les courtisans des premières décennies du XVII^e siècle (*idem*, p. 31-32). Voir également Frank Greiner (dir.), *Fictions narratives en prose de l'âge baroque. Répertoire analytique*, Paris, Honoré Champion, 2007 (première partie : 1585-1610) et 2014 (deuxième partie : 1611-1623).

¹⁴ Ajoutons que bien que le roman soit dominant aujourd'hui auprès des lecteurs, il faut rappeler la place relative qu'il occupe dans l'histoire de la production éditoriale. Les données de l'histoire sérielle du livre, qui analyse la production éditoriale annuelle conservée (PAC) pour une époque donnée, révèlent des chiffres extrêmement bas pour ce genre et qui peuvent surprendre : 2% de la production au XVI^e siècle, 3% au XVII^e siècle, 4 % au XVIII^e siècle, 5% dans la première moitié du XIX^e siècle qui passent à 7% dans la seconde, puis 12% à la moitié du XX^e siècle. D'autre part, ces mêmes études montrent que les chefs-d'œuvre mis en avant par l'histoire littéraire apparaissent souvent durant certaines « périodes creuses » de la production éditoriale (voir l'étude d'Emmanuel Le Roy Ladurie, « Une histoire sérielle du livre (XV^e – XX^e siècles) », *op. cit.*, p. 22).

ANNEXE 1 : FIGURES

Figure 1

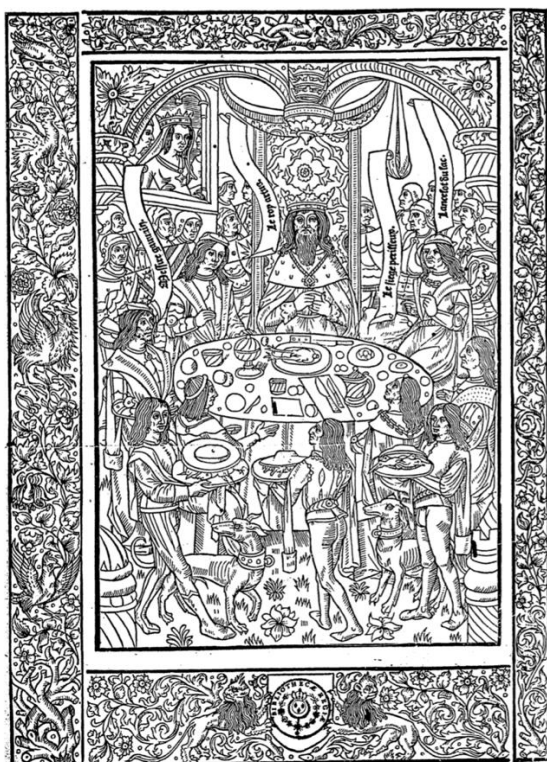


Figure 2

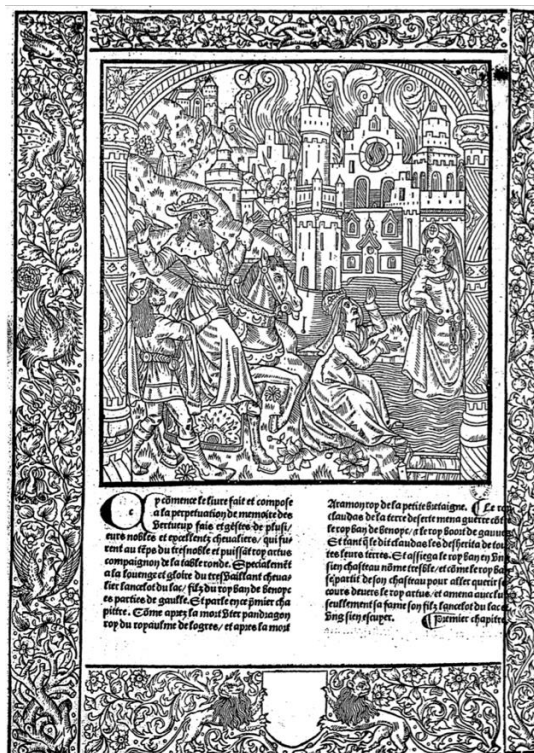


Figure 3

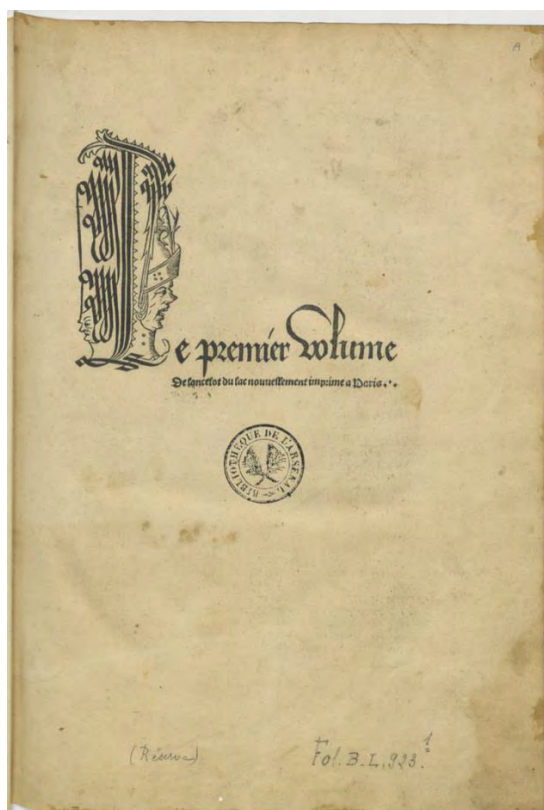


Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8



Figure 13



Figure 15



Figure 14



Figure 16



Figure 17



Figure 18



Figure 19

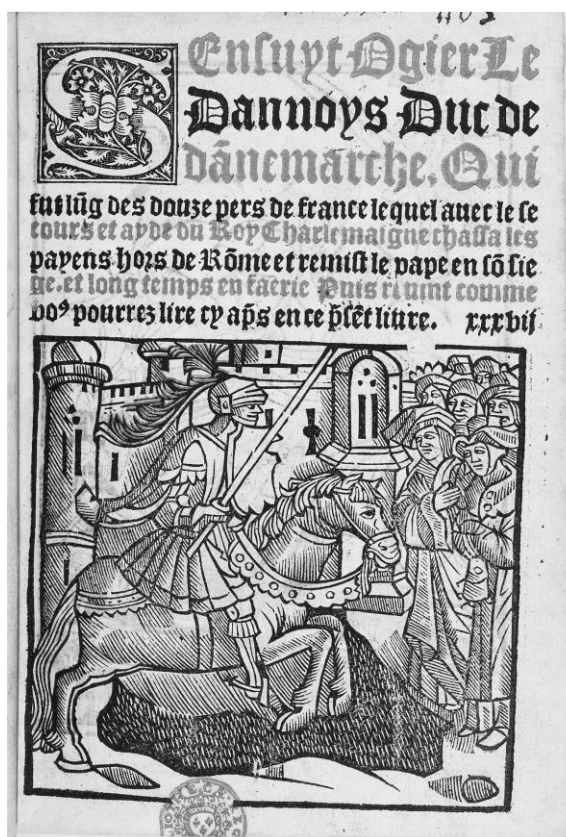


Figure 20



Figure 21



Figure 22



Figure 23



Figure 24

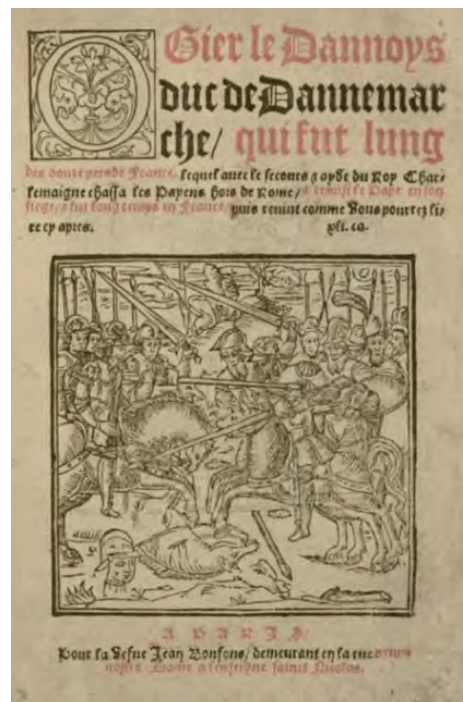


Figure 25

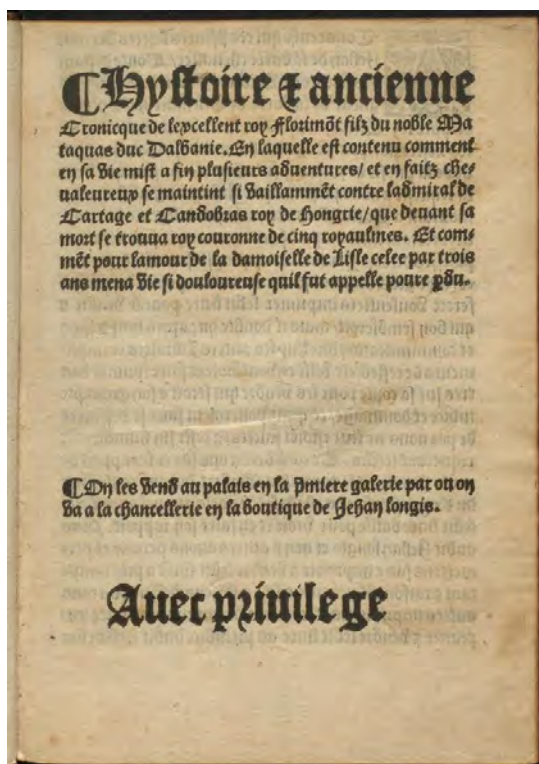


Figure 26

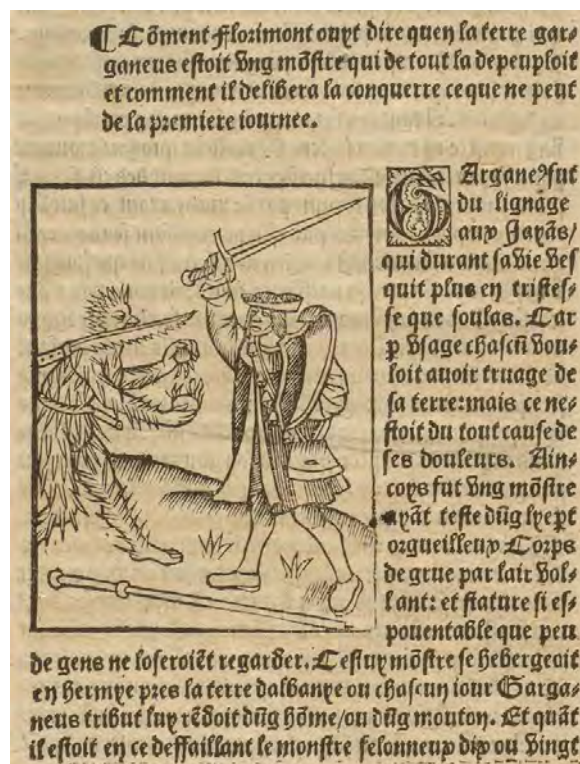


Figure 27

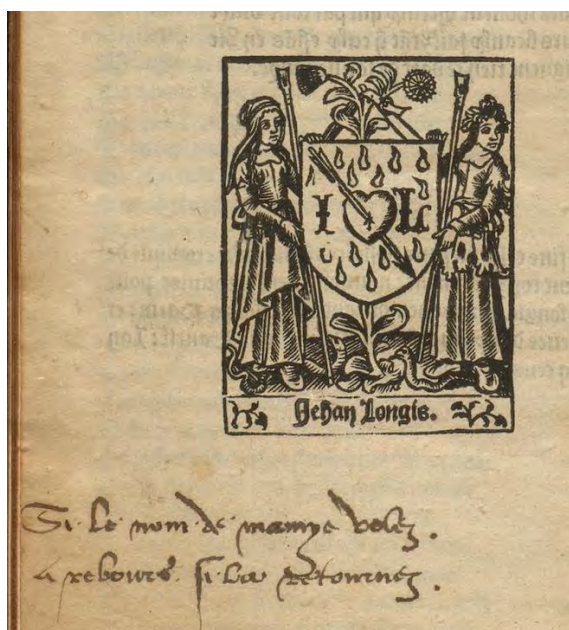


Figure 28

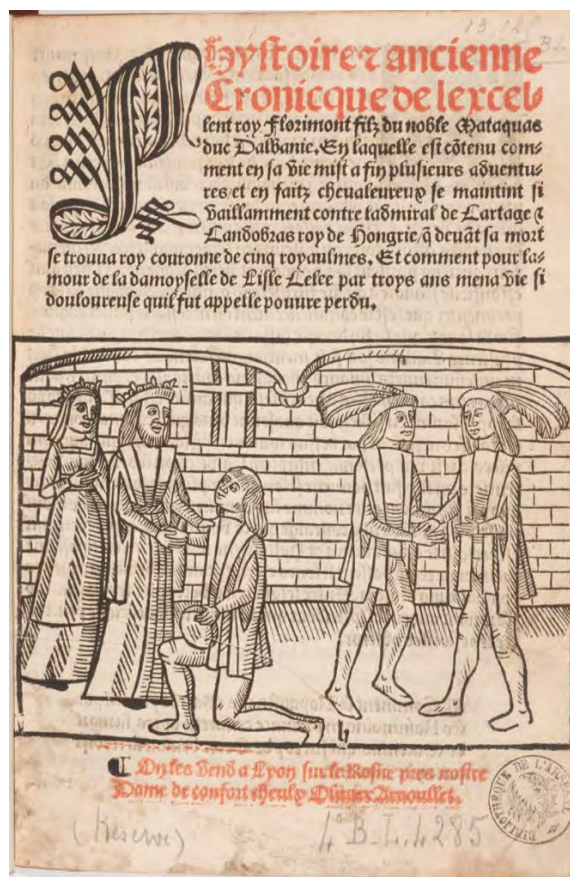


Figure 29

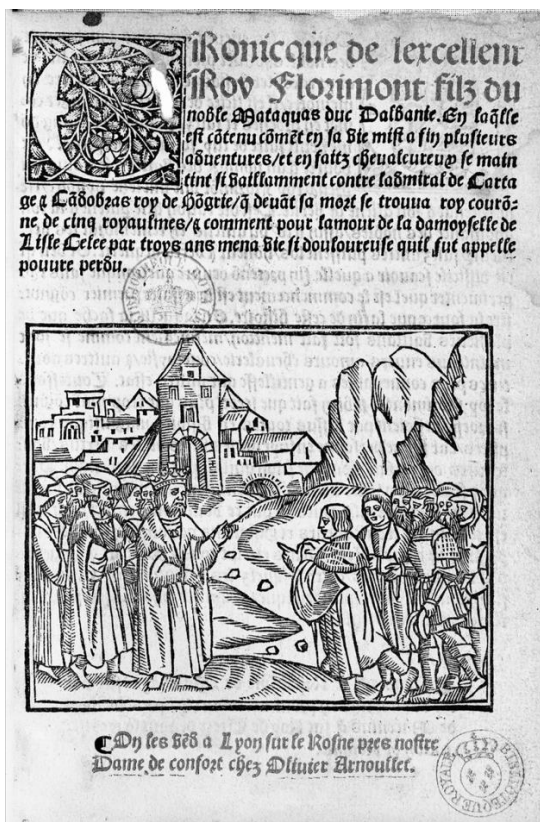


Figure 30



Figure 31

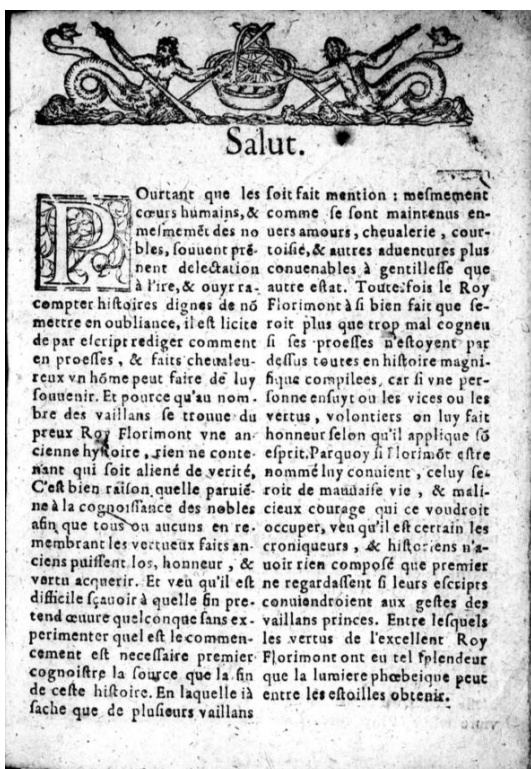


Figure 32



Figure 33



Figure 34



Figure 35

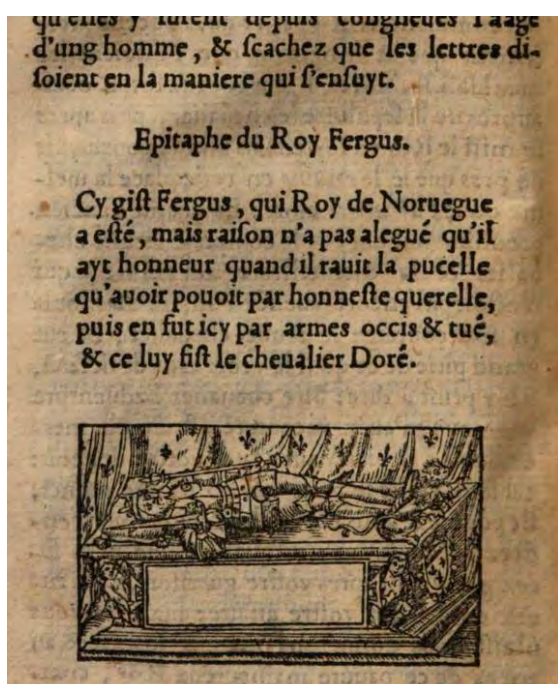


Figure 36



Figure 37



Figure 38



Figure 39

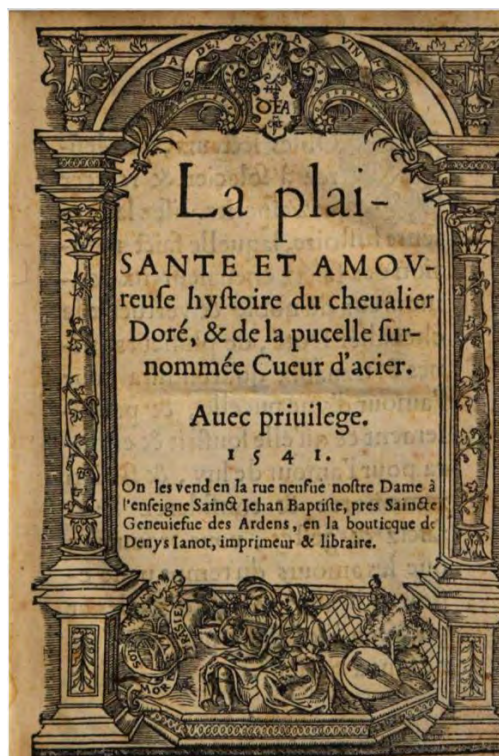


Figure 40



Figure 41



Figure 42



Figure 43

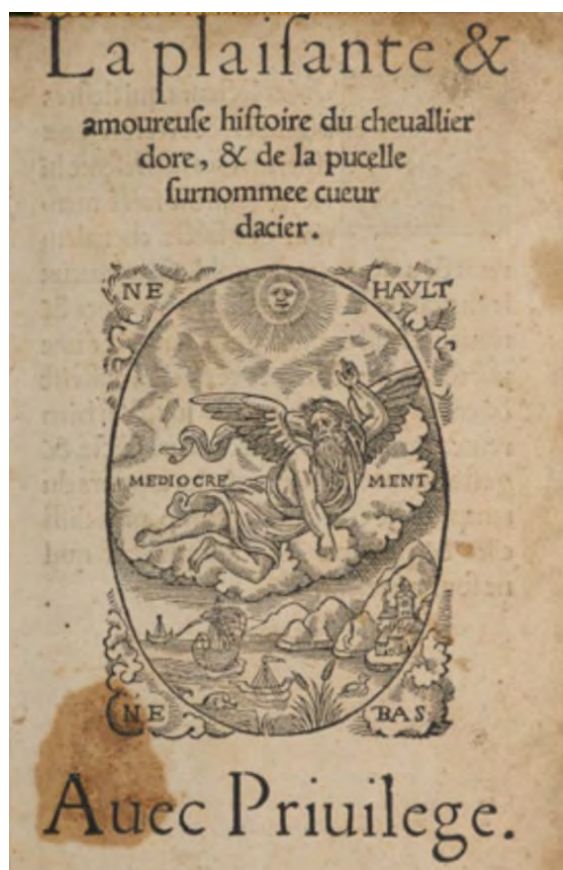


Figure 44



Figure 45

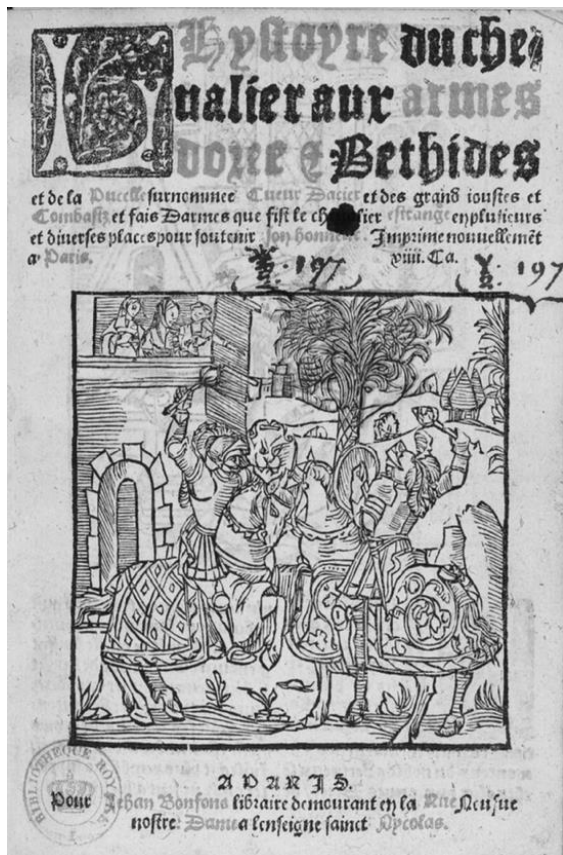


Figure 46



Figure 47



Figure 48



Figure 49

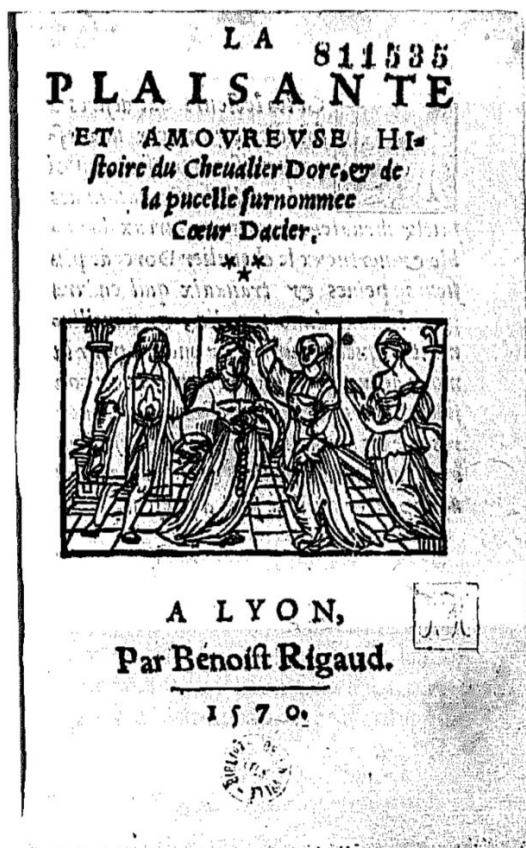


Figure 51

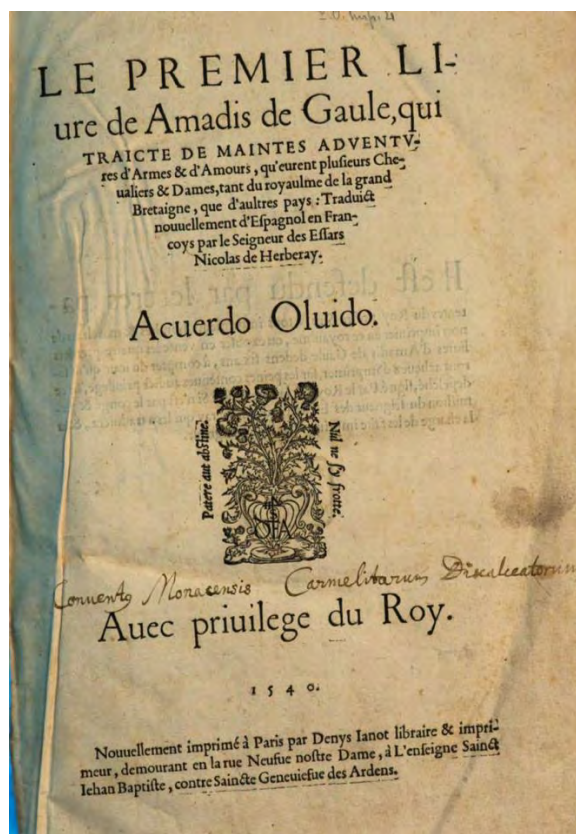


Figure 50



Cy fine la tresioyeuse, plaisante, re-
 creatiue, & amoureuse histoire des
 faictz, gestes, triumphes & prouesses
 du noble & vaillant le gentil cheua-
 lier dore, & de la gente pucelle la belle
 Neronne surnommee Cœur d'acier
 nouuellement.

Imprimé à Lyon, Par
 François Durelle.

1570.

Figure 52

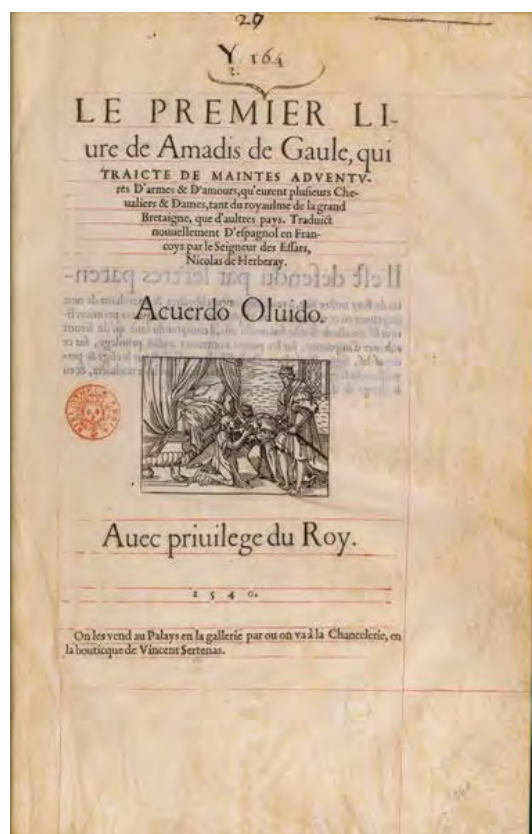


Figure 53

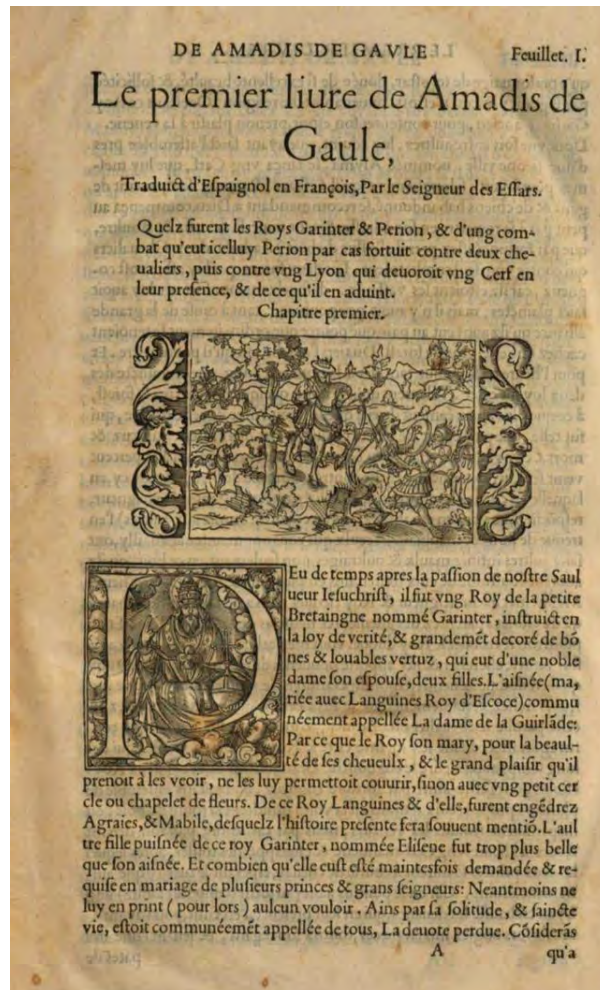


Figure 54

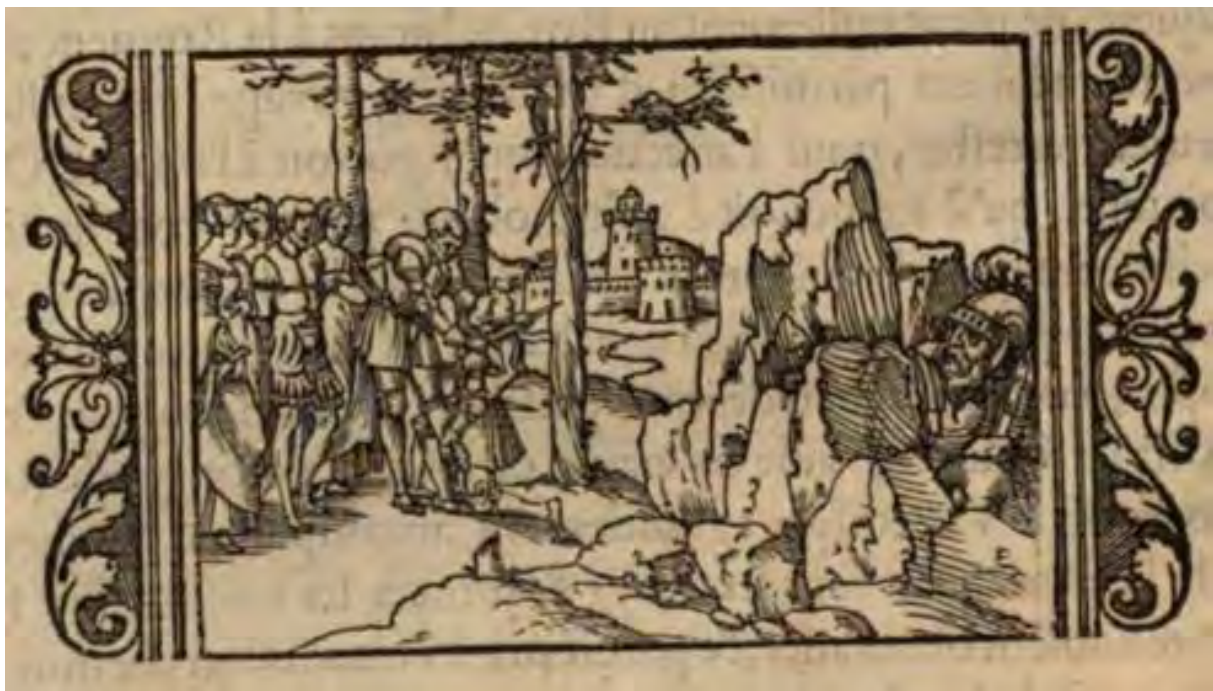


Figure 55



Figure 56



Figure 57



Figure 58

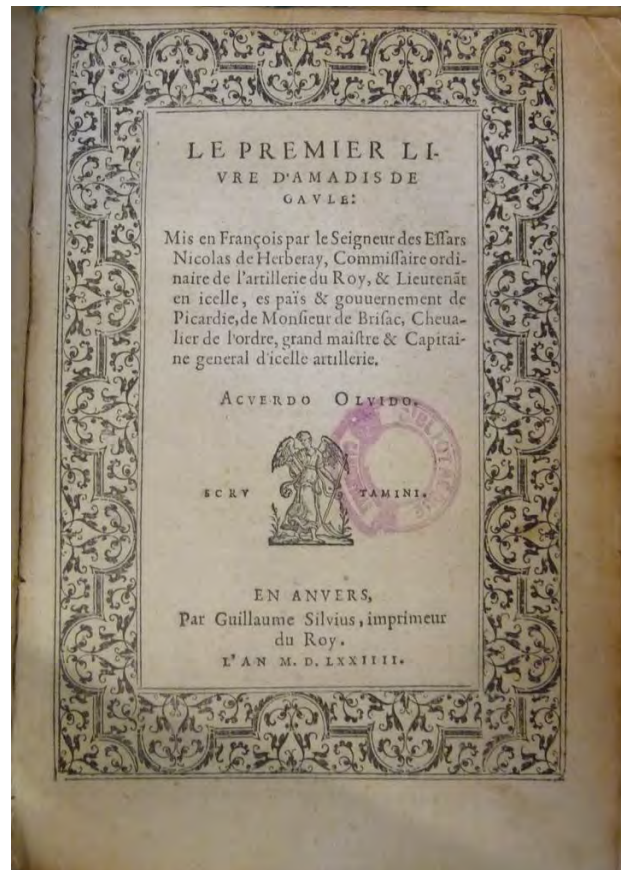
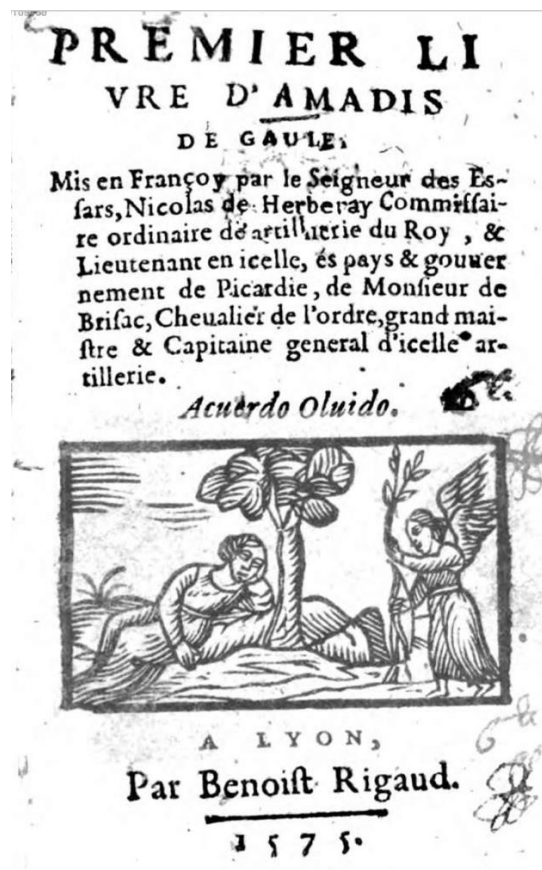


Figure 59



ANNEXE 2 : COMPILATION DES EDITIONS ET D'EXEMPLAIRES POUR CHAQUE ITINERAIRE

Lancelot

-Livre fait et compose a la perpetuation des vertueux faits et gestes de plusieurs nobles et vaillants chevaliers, qui furent au temps du roi Artus, compagnons de la Table Ronde, spécialement a la louange de Lancelot du Lac, Rouen, Jehan le Bourgeois et Paris, Jehan du Pré, 1488 (2 volumes)

Paris, BNF, Rés.Y2 46-47 ; Paris, BNF, Arsenal, Rés.Fol.BL.924-925 ; Oxford, Bodleian Library, Auct.2Q.4.4-5 et Douce 290.

-Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprime a Paris, Paris, Antoine Vérard, 1494 (3 volumes, édition sur vélin)

Paris, BNF, Vélins 614-16, 617-19, 620-21 ; Paris, BNF, Arsenal, Rés.Fol.BL.923 ; Londres, British Library, IB.41161 (vol. 1, 3) et G.10861 (vol. 3).

-Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprime a Paris, Paris, Antoine Vérard, [1504] (3 volumes, édition sur papier)

Londres, British Library, C.39.k.2 (impf.) et G.10859,60 (vol.1,2, impf.).

-Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprime a Paris, Paris, [Michel le Noir], 1513 (3 volumes)

Londres, British Library, C.7.b.16-18 (impf.) ; Dijon, Bibliothèque municipale, 20553 (impf.).

-Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprime a Paris, Paris, Michel le Noir, 1520 (3 volumes)

Londres, British Library, 634.l.12 ; Aix-en-Provence, Bibliothèque municipale, C.4183.

-Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprime a Paris, Paris, Philippe le Noir, s.d. [1520-1533] (3 volumes)

Paris, BNF, Rés.Y2 48-50.

-Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprime a Paris, Paris, Philippe le Noir et Jehan Petit, 1533 (3 volumes)

Paris, BNF, Rés.Y2 51-53 et 339-44 et Rés.gY2 47 et Rothschild 1488 ; Londres, British Library, 837.l.11 ; Oxford, Bodleian Library, Douce R.218-20 ; Paris, Petit Palais, Musée des beaux-arts, LDUT448.

-Histoire, contenant les grandes prouesses, vaillances, et heroiques faicts d'armes de Lancelot du Lac, Chevalier de la Table ronde, Divisee en trois livres, & mise en beau langage François. Avec briefs sommaires donnans au plus pres l'intelligence du tout, & une table des plus principales ou remarquables matieres y traictees, Lyon, Benoît Rigaud, 1591.

Lincoln, Bibliothèque de la Cathédrale, Oo. 3. 16 ; Paris, BNF, Y2 1303 ; Chicago, Newberry Library, YA 639.47 ; Dijon, Bibliothèque municipale, 7813 ; Oxford, Bodleian Library, Douce L.56 ; Lyon, Bibliothèque Municipale, Rés. B 512204.

Ogier le Danois

-Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'ung des pers de France, lequel, avec l'ayde du roy Charlemagne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege ; et conquist trois terribles geans sarrasins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egypte, devant Romme, Bruhier, souldan de Babiloine, devant Laon, et Justamont, son frere, devant Acre ; et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et conquist Hierusalem et Babiloine, et plusieurs autres vaillances fist ledit Ogier en son temps, Lyon, Jean de Vingle, 1496.

Paris, BNF, microfilm M-210 (d'après un exemplaire communiqué par un libraire) ; Florence, BN, Palat. E-6-2-9 ; Copenhagen, KB, Inc. Haun., 4282-fol.

-Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'ung des pers de France [...], Paris, Antoine Vérard, s. d. [1498-1499].

Chantilly, Musée Condé, IV-G-028 ; Londres, British Library, C-22-C-I ; Turin, Biblioteca nazionale universitaria, XV-V-183 ; München, Bayerische Staatsbibliothek, 2o Inc sa 937 ; Cologne, StuUB, microfiche 1X781 ; Copenhagen, Det Kongelige 18-270 (microfilm) ; New York, Pierpont Morgan Library, ChL-1540 ; Paris, BNF, Vélins 1125

-Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'ung des pers de France [...], Paris, Le Petit Laurens, s. d. [1491-1517].

Paris, BNF, Arsenal, Rés.4-BL-4268.

-Ogier le Dannoys duc de Dannemarche : qui fut l'ung des douze pers de France, lequel avec l'ayde du roy Charlemagne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege. Et conquist troys terribles geans sarrazins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egypte devant Romme, Bruhier souldan de Babylone devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et conquist Hierusalem et Babylone, et plusieurs autres vaillances feist ledit Ogier. Et fut long temps en faerie, puis revint comme vous pourrez lire cy apres en ce present livre, Lyon, Claude Nourry, 1525.

Paris, BNF, Arsenal, Rés. 4-BL-4267 ; Klagenfurt, Bischöfliche Gurker Mensalbibliothek 20 c 03/01.

-S'ensuyt Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'ung des douze pers de France lequel avec le secours et ayde du roy Charlemagne chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siège. Et long temps en faerie puis revint comme vous pourrez lire cy après en ce présent livre, Paris, Alain Lotrian et Denis Janot, s. d. [1525-1530].

Paris, BNF, Rés. Y2-601 ; Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, 77-1, 16-00069 S-1977 ; Chicago, Newberry Library, Wing ZP-539-L91.

-S'ensuyt Ogier le Dannoys [...], Paris, Alain Lotrian, s. d. [1525-1547].

Londres, British Library, 1074 k 5.

-S'ensuyt Ogier le Dannoys [...], Paris, Nicolas Chrestien, s. d. [1547-1557].

Berkeley, Bancroft Library, PQ1499-O3-1550.

-Ogier le Dannoys duc de Dannemarche : qui fut l'ung des douze pers de France. Lequel avec l'ayde du roy Charlemagne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege. Et conquist troys terribles geans sarrazins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egipte devant Romme, Bruhier souldan de Babylonne devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et aussi conquist la cité de Hierusalem et Babylone, et plusieurs aultres vaillances feist ledict Ogier. Et fut long temps en faerie. Comme vous pourrez lire cy après, Lyon, Olivier Arnoullet, 1556.
Besançon, Bibliothèque municipale, 243743.

- Ogier le Dannoys duc de Dannemarche : qui fut l'ung des douze pers de France. Lequel avec l'ayde du roy Charlemagne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege. Et conquist troys terribles geans sarrazins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egipte devant Romme, Bruhier souldan de Babylonne devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et aussi conquist la cité de Hierusalem et Babylone, et plusieurs aultres vaillances feist ledict Ogier. Et fut long temps en faerie. Comme vous pourrez lire cy après, Lyon, Olivier Arnoullet, 1560.
Paris, BNF, Rés. Z DON 594 (383).

-Ogier le Dannoys duc de Dannemarche qui fut l'ung des douze pers de France, lequel avec le secours et ayde du Roy Charlemagne chassa les Payens hors de Rome et remist le Pape en son siege et fut long temps en France puis revint comme vous pourrez lire cy après, Paris, Jean Bonfons, s. d. [1543-1566].
Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, 77-1, 16 Hielmst 2053-4.

-Ogier le Dannoys duc de Dannemarche qui fut l'ung des douze pers de France, lequel avec le secours et ayde du Roy Charlemagne chassa les Payens hors de Rome et remist le Pape en son siege et fut long temps en France puis revint comme vous pourrez lire cy après, Paris, Veuve Jean Bonfons, s. d. [1568-1572].
Paris, Bibliothèque Sainte Geneviève, 8-Z-6684 INV-9939 RES ; Londres, British Library, C-34-g-29; Urbana, UL, X-841- OG4001570 ; Wolfenbüttel, HAB, M-Lm-5 ; Mannheim, UB, Sch-054/294 an-1.

-Ogier le Dannoys duc de Dannemarche [...], Paris, Nicolas Bonfons, s. d. [1572-1583].
Londres, British Library, 92-b-1 ; Paris, BNF, Rés. Y2-584.

-L'Histoire d'Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'un des douze pers de France. Lequel avec l'ayde du Roy Charlemagne chassa les payens hors de Rome, et remist le Pape en son siege. Puis conquist trois terribles geans sarrazins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamon Roy d'Egypte devant Rome, Bruhier soudan de Babylonne devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et apres fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, aussi conquist la cité de Jerusalem et Babylonne, et plusieurs autres vaillances fist ledict Ogier. Qui enfin fut long temps en Faërie comme vous pourrez lire cy après, Lyon, Benoît Rigaud, 1979.
Chantilly, Musée Condé, V-F-014 ; Barcelone, Biblioteca Cataluña, Bon. 9-I-19 ; Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Xx 988 ; Copenhague, Det Kongelige Bibliotek 177-1, 134.

-Ogier le Dannoys duc de Dannemarche [...], Paris, Nicolas Bonfons, 1583.

Chantilly, Musée Condé, V-F-014 ; Barcelone, Biblioteca de Catalunya, Bon. 9-I-19 ; Berlin, SBB, Xx-988 ; Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, 177-1, 134.

-L'Histoire d'Ogier le Dannois, duc de Dannemarche, qui fut l'un des douze pairs de France. Lequel avec l'ayde du Roy Charlemaigne chassa les payens hors de Rome, et remist le Pape en son siege. Puis conquist trois terribles geans sarrazins en champ de bataille, c'est à sçavoir Brunamont Roy d'Egypte devant Rome, Bruhier soudan de Babylonne devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et apres fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, aussi conquist la cité de Jerusalem et Babylonne, et plusieurs autres vaillances fist ledict Ogier. Qui enfin fut long-temps en Faerie, comme vous pourrez lire cy après. Lyon, Héritiers Benoît Rigaud, 1599. Vienne, Österreichische Nationalbibliothek 40.S.8

Florimont

-Hystoire et ancienne cronique de l'excellent roy Florimont filz du noble Mataquas duc d'Albanie. En laquelle est contenu comment en sa vie mist a fin plusieurs adventures, et en faitz chevaleureux se maintint si vaillamment contre l'admiral de Cartage et Candobras roy de Hongrie que devant sa mort se trouva roy couronné de cinq royaumes. Et comment pour l'amour de la damoiselle de l'Isle Celée par trois ans mena vie si douloureuse qu'il fut appelé Povre Perdu, Paris, Jean Longis, 1528.

Chantilly, Musée Condé III F 81 ; London, British Library G 10404 ; Sevilla, Biblioteca Capitulare y Colombina 1.2.6.

-L'Hystoire et ancienne Cronicque de l'excellent roy Florimont filz du noble Mataquas duc d'Albanie. En laquelle est contenu comment en sa vie mist à fin plusieurs adventures, et en faitz chevaleureux se maintint si vaillamment contre l'admiral de Cartage et Candobras roy de Hongrie, que devant sa mort se trouva roy couronné de cinq royaumes. Et comment pour l'amour de la damoiselle de l'Isle Celée par troys ans mena vie si douloureuse qu'il fut appelé povre perdu, Lyon, Olivier Arnoullet, 1529.

Paris, BNF, Arsenal, Rés. 4 BL 4285.

-Cronicque de l'excellent Roy Florimont filz du noble Mataquas duc d'Albanie. En laquelle est contenu comment en sa vie mist à fin plusieurs adventures, et en faitz chevaleureux se maintint si vaillamment contre l'admiral de Cartage et Candobras roy de Hongrie, que devant sa mort se trouva roy couronné de cinq royaumes. Et comment pour l'amour de la damoiselle de l'Isle Celée par troys ans mena vie si douloureuse qu'il fut appelé povre perdu, Lyon, Olivier Arnoullet, 1555.

BNF, Rés. Y2-687.

-L'histoire du noble, & vaillant roy, Florimont fils du noble Mataquas duc d'Albanie, Rouen, Nicolas Mulot, s. d. [c. 1578-1584].

Paris, BNF, Arsenal, 4 BL 4284 Rés. ; London, British Library, 12450.c.18.(6.).

Le Chevalier Doré

-La Plaisante et amoureuse hystoire du chevalier Doré, et de la pucelle surnommée Cœur d'acier, Paris, Denis Janot, 1541.

Münich, Bayerische Staatsbibliothek, Res/P.o.gall. 1005 sa.

-La plaisante et amoureuse histoire du chevalier doré, et de la pucelle surnommée cœur d'acier, s. l. [Lyon], s. n. [Denis de Hary], 1542.
Nantes, Musée Dobrée, 563.

-L'hystoire du chevalier aux armes dorée et Bethides et de la pucelle surnommée Cœur D'acier et des grand joustes et combastz et fais d'armes que fist le chevalier estrange en plusieurs et diverses places pour soutenir son honneur, Paris, Jean Bonfons, s. d.
BNF, Rés. Y2-672.

-La plaisante et amoureuse histoire du Chevalier Doré, et de la pucelle surnommée Cœur Dacier, Lyon, Benoît Rigaud, 1570.
Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. 811535.

-La plaisante et amoureuse histoire du Chevalier doré, et de la pucelle surnommée Cœur d'acier, Lyon, Benoît Rigaud, 1577.
Paris, BNF, Arsenal 8-BL-20948.

Amadis

-Le Premier Livre de Amadis de Gaule, qui traicte de maintes adventures D'armes et D'amours, qu'eurent plusieurs Chevaliers et Dames, tant du royaume de la grand Bretagne, que d'autres pays, Paris, Vincent Sertenas, Denis Janot et Jean Longis, 1540.
Paris, BNF, Rés. Vélins 625 (Sertenas) ; Le Mans, Bibliothèque municipale, Rés. Fol. BL 3432 (Longis) ; München, Bayerische Staatsbibliothek, P. o. hisp. 4a (Janot).

-Le Premier Livre de Amadis de Gaule, qui traicte de maintes adventures D'armes et D'amours, qu'eurent plusieurs Chevaliers et Dames, tant du royaume de la grand Bretagne, que d'autres pays, Paris, Vincent Sertenas, Denis Janot, Jean Longis (associations qui varient selon les exemplaires), [après 1543].
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Rés. Masson 354 (Sertenas) ; Londres, British Library, 12403. H. 14(1) (Janot) ; München, Bayerische Staatsbibliothek, P. o. hisp. 4 (Janot) ; Cambridge, Trinity College, G. 6. 24 (Longis).

-Le Premier Livre de Amadis de Gaule, qui traicte de maintes adventures d'Armes et d'Amours, qu'eurent plusieurs Chevaliers et Dames, tant du royaume de la grand Bretagne, que d'autres pays, Paris, Vincent Sertenas, Denis Janot, Jean Longis (associations qui varient selon les exemplaires), 1544.
Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. 107713 et Rés. 157929 (Janot) ; Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, 4°Rra 125 (Janot) ; Angers, Bibliothèque municipale, Rés. BL 2732 (Janot).

-Le Premier Livre de Amadis de Gaule, traittant de maintes adventures d'Armes et d'Amours, qu'eurent plusieurs Chevaliers et Dames, tant du royaume de la grand'bretaigne, que d'autres païs, Paris, Vincent Sertenas, Étienne Groulleau, Jean Longis (associations qui varient selon les exemplaires), 1548.
Paris, BNF, Rés. Y² 104 (Sertenas) et Rés. Y² 116 (Longis) et Rés. Y² 128 (Groulleau) et Rés. Y² 136 (Sertenas) ; Paris, BNF, Arsenal, 4° NF 15549(1) (Longis) et fol. Rés. BL 958 (Sertenas) ; München, Bayerische Staatsbibliothek, 2. P. o. hisp. 9-1/3.

-*Le premier Livre d'Amadis de Gaule*, Paris, Vincent Sertenas, Étienne Groulleau, Jean Longis (associations qui varient selon les exemplaires), 1548.
Paris, Ecole des Beaux-arts, Rés. 8° Masson 230 (Longis).

-*Le premier Livre d'Amadis de Gaule*, Paris, Vincent Sertenas, Étienne Groulleau, Jean Longis (associations qui varient selon les exemplaires), 1550.
Paris, BNF, Rés. pY² 3148 (1) (Groulleau) ; Paris, Bibliothèque Mazarine, 46029.

-*Le premier Livre d'Amadis de Gaule*, Paris, Vincent Sertenas, Étienne Groulleau, Jean Longis (associations qui varient selon les exemplaires), 1555.
Paris, BNF, Rés. Y² 1326 (Sertenas) ; Paris, BNF, Arsenal, 8° B. 29393 (Sertenas) ; Lyon, Bibliothèque municipale, Rés. 373184 (Longis).

-*Le premier Livre d'Amadis de Gaule*, Paris, Vincent Sertenas, Étienne Groulleau, Jean Longis (associations qui varient selon les exemplaires), 1557.
Paris, BNF, Rés. Y² 1338 (Sertenas, in-8) ; Londres, British Library, BL 1075. a. 6. (1) (Groulleau, in-16) et G 16673 (Sertenas, in-8).

-*Le premier Livre d'Amadis de Gaule*, Paris, Vincent Sertenas, Étienne Groulleau, Jean Longis (associations qui varient selon les exemplaires), 1560.
Londres, British Library, BL 12450. Bbb. 1 ; Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Hga 293.

-*Le premier livre d'Amadis de Gaule*, Anvers, Christophe Plantin (certains exemplaires mentionnent le nom de Jan van Wesberghen comme imprimeur), 1561.
Paris, BNF, Rés. Y² 628 ; Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, R. ra. 402 (1)8° ; Londres, British Library, BL 12450 d. 22(2) ; Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, 40 S 34 (1).

-*Le premier livre d'Amadis de Gaule*, Anvers, Guillaume Sylvius, 1574, in-4.
Paris, BNF, Arsenal, Rés. 8° B. 29383(1,2) ; Carpentras, Bibliothèque municipale, N655 ; Londres, British Library, BL C. 97. b. 20.

-*Le Premier Livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, Benoît Rigaud, 1575.
Paris, BNF, Y2 6210 et Rés. Y2 1362 ; Paris, BNF, Arsenal, Rés. 8° B. 29383 (2) ; München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp.1020q-1.

-*Le Premier Livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, François Didier, 1577.
Paris, BNF, Rés. Y2 1388 ; Paris, Bibliothèque Mazarine, 46029 BL 245. A. 2 et G. 16674 ; Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, R. ra. 9 nain (1)° ; Cambridge, Trinity College, Grylls 4. 1 ; Vienne, Bibliothèque nationale, BE.11.W.23.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

Corpus

[AMADIS] *Le premier livre de Amadis de Gaule, qui traicte de maintes adventures d'Armes et d'Amours, qu'eurent plusieurs Chevaliers et Dames, tant du royaume de la grand Bretagne, que d'autres pays : Traduict nouvellement d'Espagnol en Francoys par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay*, Paris, Denis Janot, 1540 [après le 10 avril 1543].

- *Le premier livre de Amadis de Gaule, qui traicte de maintes adventures d'Armes et d'Amours, qu'eurent plusieurs Chevaliers et Dames, tant du royaume de la grand Bretagne, que d'autres pays : Traduict nouvellement d'Espagnol en Francoys par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay*, Paris, Vincent Sertenas, 1548.
- *Le premier livre d'Amadis de Gaule, mis en françois par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy*, Paris, Etienne Groulleau, 1557.
- *Le premier livre d'Amadis de Gaule mis en Francoys par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, Commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy, et Lieutenant en icelle, es pais et gouvernement de Picardie, de monsieur de Brissac, Chevalier de l'ordre, grand maistre et Capitaine general d'icelle artillerie*, Paris, Vincent Sertenas, 1560.
- *Le premier livre d'Amadis de Gaule mis en Francoys par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, Commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy, et Lieutenant en icelle, es pais et gouvernement de Picardie, de monsieur de Brissac, Chevalier de l'ordre, grand maistre et Capitaine general d'icelle artillerie*, Anvers, Christophe Plantin, 1561.
- *Le premier livre d'Amadis de Gaule mis en Francoys par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, Commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy, et Lieutenant en icelle, es pais et gouvernement de Picardie, de monsieur de Brissac, Chevalier de l'ordre, grand maistre et Capitaine general d'icelle artillerie*, Anvers, Guillaume Silvius, 1574.
- *Le premier livre d'Amadis de Gaule mis en Francoys par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, Commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy, et Lieutenant en*

icelle, es pais et gouvernement de Picardie, de monsieur de Brissac, Chevalier de l'ordre, grand maistre et Capitaine general d'icelle artillerie, Lyon, Benoît Rigaud, 1575.

- *Le premier livre d'Amadis de Gaule mis en Francoys par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, Commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy, et Lieutenant en icelle, es pais et gouvernement de Picardie, de monsieur de Brissac, Chevalier de l'ordre, grand maistre et Capitaine general d'icelle artillerie*, Lyon, François Didier, 1577.
- *Le premier livre d'Amadis de Gaule*, éd. Hugues Vaganay et Yves Giraud, t. I, Paris, Nizet, 1986.
- *Amadis de Gaule*, Livre I, traduction Herberay des Essarts, éd. Michel Bideaux, Paris, Champion, 2006.

[CHEVALIER DORE] *La Plaisante et amoureuse hystoire du chevalier Doré, et de la pucelle surnommée Cueur d'acier*, Paris, Denis Janot, 1541.

- *La plaisante et amoureuse histoire du chevallier doré, et de la pucelle surnommée cueur d'acier*, s. l. [Lyon], s. n. [Denis de Hary], 1542.
- *L'hystoire du chevalier aux armes dorée et Bethides et de la pucelle surnommée Cueur D'acier et des grand joustes et combastz et fais d'armes que fist le chevalier estrange en plusieurs et diverses places pour soutenir son honneur*, Paris, Jean Bonfons, s. d.
- *La plaisante et amoureuse histoire du Chevalier Doré, et de la pucelle surnommée Cœur Dacier*, Lyon, Benoît Rigaud, 1570.
- *La plaisante et amoureuse histoire du Chevalier doré, et de la pucelle surnommée Cœur d'acier*, Lyon, Benoît Rigaud, 1577.

[FLORIMONT] *Hystoire et ancienne cronique de l'excellent roy Florimont filz du noble Mataquas duc d'Albanie. En laquelle est contenu comment en sa vie mist a fin plusieurs adventures, et en faitz chevaleureux se maintint si vaillamment contre l'admiral de Cartage et Candobras roy de Hongrie que devant sa mort se trouva roy couronné de cinq royaulmes. Et comment pour l'amour de la damoiselle de l'Isle Celée par trois ans mena vie si douloureuse qu'il fut appelé Povre Perdu*, Paris, Jean Longis, 1528.

- *L'Hystoire et ancienne cronique de l'excellent roy Florimont [...]*, Lyon, Olivier Arnoullet, 1529.
- *Cronicque de l'excellent roy Florimont [...]*, Lyon, Olivier Arnoullet, 1555.

- *L'histoire du noble, & vaillant roy, Florimont fils du noble Mataquas duc d'Albanie*, Rouen, Nicolat Mulot, s. d.

- Aimon de Varennes, *Florimont*, éd. Alfons Hilka, Göttingen, 1932.

- *Florimont, édition critique de l'édition de 1528 (Paris, Jehan Longis) avec introduction, notes et étude comparative*, éd. Theodore Nicolas Kendris, Ph. D., Université Laval (Canada), 2002.

- *Le Roman de Florimont d'Aimon de Varennes. Étude et édition critique de la seconde rédaction anonyme en prose*, éd. Chiara Concina, Thèse, Università di Verona – Université de Poitiers, 2011.

[LANCELOT] *Livre fait et composé à la perpetuation des vertueux faits et gestes de plusieurs nobles et vaillants chevaliers, qui furent au temps du roi Artus, compagnons de la Table Ronde, specialement à la louange de Lancelot du Lac*, Rouen, Jean Le Bourgeois, et Paris, Jean Du Pré, 1488 (2 vol.).

- *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Antoine Vérard, 1494 (3 vol.).

- *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Antoine Vérard, [1504] (3 vol.).

- *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Michel Le Noir, 1513 (3 vol.).

- *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprime à Paris*, Paris, Philippe Le Noir, s. a. [1520-1533] (3 vol.).

- *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Philippe Le Noir et Jean Petit, 1533 (3 vol.).

- *Histoire, contenant les grandes prouesses, vaillances, et heroiques faicts d'armes de Lancelot du Lac, Chevalier de la Table ronde, Divisée en trois livres, et mise en beau langage François. Avec briefs sommaires donnans au plus pres l'intelligence du tout, et une table des plus principales ou remarquables matieres y traictées*, Lyon, Benoît Rigaud, 1591 (1 vol.).

- *Le Roman en prose de Lancelot du Lac. Le Conte de la Charrette*, éd. Gweneth Hutchings, Paris, Droz, 1938.

- *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. Nat. Fr. 794)*, III, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, 1958, CFMA 86.

- *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 vol.

- Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette ou le roman de Lancelot*, éd. critique et traduction de Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

- *Le Conte de la Charrette dans le Lancelot en prose, une version divergente de la Vulgate*, éd. Annie Combes, Paris, Champion, 2001.

[OGIER LE DANOIS] *Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'ung des pers de France, lequel, avec l'ayde du roy Charlemagne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege ; et conquist trois terribles geans sarrasins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egypte, devant Romme, Bruhier, souldan de Babiloine, devant Laon, et Justamont, son frere, devant Acre ; et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et conquist Hierusalem et Babiloine, et plusieurs autres vaillances fist ledit Ogier en son temps*, Lyon, Jean de Vingle, 1496.

- *Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'ung des pers de France [...]*, Paris, Antoine Vérard, s. d.

- *Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'ung des pers de France [...]*, Paris, Le Petit Laurens, s. d.

- *Ogier le Dannoys duc de Dannemarche : qui fut l'ung des douze pers de France, lequel avec l'ayde du roy Charlemagne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege. Et conquist troys terribles geans sarrasins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egypte devant Romme, Bruhier souldan de Babylone devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et conquist Hierusalem et Babylone, et plusieurs autres vaillances feist ledit Ogier. Et fut long temps en faerie, puis revint comme vous pourrez lire cy apres en ce present livre*, Lyon, Claude Nourry, 1525.

- *S'ensuyt Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'ung des douze pers de France lequel avec le secours et ayde du roy Charlemagne chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siège. Et long temps en faerie puis revint comme vous pourrez lire cy après en ce présent livre*, Paris, Alain Lotrian et Denis Janot, s. d.

- *S'ensuyt Ogier le Dannoys [...]*, Paris, Nicolas Chrestien, s. d.

- *Ogier le Dannoys duc de Dannemarche : qui fut l'ung des douze pers de France. Lequel avec l'ayde du roy Charlemagne, chassa les payens hors de Romme et remist le pape en son siege. Et conquist troys terribles geans sarrasins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamont, roy d'Egipte devant Romme, Bruhier souldan de Babylonne*

devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, et aussi conquist la cité de Hierusalem et Babylone, et plusieurs aultres vaillances feist ledict Ogier. Et fut long temps en faerie. Comme vous pourrez lire cy après, Lyon, Olivier Arnoullet, 1556 et 1560.

- Ogier le Dannoys duc de Dannemarche qui fut l'ung des douze pers de France, lequel avec le secours et ayde du Roy Charlemaigne chassa les Payens hors de Rome et remist le Pape en son siege et fut long temps en France puis revint comme vous pourrez lire cy apres, Paris, Veuve Bonfons, s. d.

- Ogier le Dannoys duc de Dannemarche [...], Paris, Nicolas Bonfons, s. d.

- L'Histoire d'Ogier le Dannoys duc de Dannemarche, qui fut l'un des douze pers de France. Lequel avec l'ayde du Roy Charlemagne chassa les payens hors de Rome, et remist le Pape en son siege. Puis conquist trois terribles geans sarrazins en champ de bataille, c'est assavoir Brunamon Roy d'Egypte devant Rome, Bruhier soudan de Babylonne devant Laon, et Justamont son frere devant Acre. Et apres fut couronné roy d'Angleterre et roy d'Acre, aussi conquist la cité de Jerusalem et Babylonne, et plusieurs autres vaillances fist ledict Ogier. Qui enfin fut long-temps en Faerie, comme vous pourrez lire cy après, Lyon, Benoît Rigaud, 1579.

- Ogier le Dannoys duc de Dannemarche [...], Paris, Nicolas Bonfons, 1583.

- L'Histoire d'Ogier le Dannoys duc de Dannemarche [...], Héritiers Benoît Rigaud, 1599.

- Ogier le Dannoys, Roman en prose du XV^e siècle, éd. Knud Togeby, Copenhague, Munksgaard, 1967.

- Édition et étude littéraire de la version française en prose de la légende d'Ogier le Danois conservée dans les trois premiers imprimés : Lyon, Jean de Vingle (1496) ; Paris, (pour) Antoine Vérard (s.d.) ; Paris, Le Petit Laurens (s.d.), éd. Aurélia Dompierre, thèse en ligne de l'Université de Strasbourg soutenue le 20 novembre 2015 (https://publication-theses.unistra.fr/public/theses_doctorat/2015/Dompierre_Aurelia_2015_ED520.pdf).

Autres textes

[AMADIS ESPAGNOL] *Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadis de Gaula*, Zaragoza, Jorge Coci, 1508.

- *Los quatro libros de Amadis de Gaula. Nuevamente impressos y hystoriados en Sevilla*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511.
- *Amadis de Gaula*, éd. Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, Catedra, coll. Letras Hispánicas, 1987.
- Cirlot Victoria, Ruiz Doménec José Enrique, *Amadis de Gaula*, Barcelone, Planeta, 1991.

[AMADIS] *Le Huitiesme livre d'Amadis de Gaule*, Paris, Etienne Groulleau, 1548.

- *Le Quatorzième livre d'Amadis de Gaule : traitant des gestes & généreux faits d'armes & d'amours de plusieurs grands princes & seigneurs [...] Nouvellement mis en français par Antoine Tyron*, Anvers, Jean Waesbergue, 1574.

AMYOT Jacques, *L'Histoire Aethiopique de Heliodore*, Paris, Jean Longis, 1547.

ARIOSTO Ludovico, *Orlando furioso*, éd. Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1566.

- *Roland Furieux. Composé premierement en ryme thuscane par messire Loys Arioste, noble ferraroys et maintenant traduit en prose françoise, partie suyvant la phrase de l'auteur, partie aussi le stile de ceste notre langue*, Lyon, Sulpice Sabon pour Jehan Thelusson, 1544.

BINET Claude, *Discours de la vie de Pierre de Ronsard*, Paris, G. Buon, 1586.

BOCCACIO Giovanni, *Le Philocope de Messire Jehan Boccace Florentin, contenant l'histoire de Fleury et Blancher, divisé en sept livres traduitz d'italien en francoys par Adrian Sevin Gentilhomme de la maison de Monsieur de Gié*, Denis Janot, 1542 .

CHRETIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1890.

CHRISTINE DE PISAN, *Œuvres complètes*, éd. Maurice Roy, Paris, SATF, t. II, 1891.

La Conqueste de Grece faite par le trespreux et redoubté en chevalerie Philippe de Madien, aultrement dit le chevalier a l'esparvier blanc, hystoire moult récréative et délectable, nouvellement imprimée a Paris, avec privilège, Paris, Galliot du Pré, 1527.

The Dialogues of Gregory the Great translated into Anglo-Norman French, éd. Timothy Cloran, Thèse, Strasbourg, 1901.

DE CHANGY Pierre, *Livre de l'institution de la femme chrestienne*, éd. Achille Delboulle, Le Havre, Lemale, 1891.

DE LA NOUE François, *Discours politiques et militaires*, éd. Frank Edmund Sutcliffe, Genève / Paris, Droz / Minard, 1967.

DU BELLAY Joachim, *Deffense et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

- *Deffense et illustration de la langue françoise*, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, in *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2003, vol. 1.

DU SAIX Antoine, *L'esperon de discipline pour inciter les humains aux bonnes lettres, stimuler a doctrine, aimer a science, inviter a toutes bonnes œuvres vertueuses et moralles, par consequent pour les faire coheritiers de Jesuchrist, expressement les nobles et genereux, lourdement forgé et rudement limé par noble homme maistre Antoine du Saix, Commendeur de saint Antoine de Bourg en Bresse*, s. l., s. n., 1532.

DU VERDIER Antoine, *La Bibliothèque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585.

FAUCHET Claude, *Recueil de l'origine de la langue et de la poésie françoise, ryme et romans, plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII poètes françois, vivans avant l'an M.CCC*, Paris, Mamert Patisson, 1581.

[FLORES ET BLANCHEFLEUR] *L'Histoire amoureuse de Flores et Blanchefleur s'amy, Avec la complainte que fait un Amant, contre Amour et sa Dame. Le tout mis d'Espagnol en François, Par maitre Jaques Vincent, Aumonier de monsieur le Conte d'Anguien*, Paris, Michel Fezandat, 1554.

[GALIEN LE RESTAURE] *Galien rhetore noble et puissant filz du conte olivier de vienne per de France Contenant plusieurs merveilleuses victoires : tant en espaigne que en grece*, Paris, Antoine Vérard, 1500.

- *Les Nobles prouesses et vaillances de Galien restaure fils de noble Olivier le marquis, et de la belle Iaqueline fille du roy Hugon empereur de Constantinople*, Lyon, Claude Nourry, 1525.

[GERARD D'EUPHRATE] *Le Premier livre de l'histoire et ancienne cronique de Gerard d'Euphrate, duc de Bourgogne : traitant, pour la plus part, son origine, jeunesse, amours, & chevaleureux faits oys, d'armes [...] Mis de nouveau en nostre vulgaire françoys*, Paris, Vincent Sertenas, 1549.

GRANDIN François, *Destruction de l'orgueil mondain, ambition des habitz, et autres inventions nouvelles extraictes de la Sainte Escriture & des anciens docteurs de l'Eglise*, Paris, Claude Fremy, 1558.

GUELIELMO IX D'AQUITANIA, *Poesie*, éd. Nicolô Pasero, Modena, Mucchi, 1973.

Guillaume d'Orange en prose, éd. Heinrich Theuring (*Die Prosafassung des Enfances Guillaume*), Thèse, Halle, 1910.

HERET Mathurin, *La vraye et breve histoire de la Guerre et Ruine de Troie*, Paris, Sébastien Nyvelle, 1553.

L'Histoire palladienne, traitant des gestes et généreux faitz d'armes et d'amours de plusieurs grandz princes et seigneurs, spécialement de Palladien, filz du roy Milanor d'Angleterre, et de la belle Sélerine, soeur du roy de Portugal. Nouvellement mise en nostre vulgaire françoys, par feu Cl. Colet Champenois, Paris, Jan Dallier, 1555.

HUET Pierre-Daniel, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, éd. Fabienne Gégou, Paris, Nizet, 1971.

ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Roma, Utet, 2014, 2 vol.

JEAN BODEL, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989, 2 vol.

JEAN LE FEVRE, *Le Respit de la mort*, éd. Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, Picard, 1969.

LA CROIX DU MAINE (François Grudé), *La Bibliothéque du sieur de la Croix du Maine*, Paris, Abel l'Angelier, 1584.

LUCIEN, *Histoire véritable, Romans grecs et latins*, éd. Pierre Grimal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

MACROBE, *Commentaire au Songe de Scipion*, texte établi, traduit et commenté par Mireille Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2003, 2 vol.

MAROT Clément, *Les Œuvres de Francoys Villon de Paris, reveues et remises en leur entier par Clément Marot*, Paris, Galliot du Pré, 1533.

- *Œuvres poétiques complètes*, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, 1993.

MONTAIGNE Michel de, *Essais*, éd. Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007 [Bibliothèque de la Pléiade].

MONTLUC Blaise de, *Commentaires. 1521-1576*, éd. Paul Courteault, Paris, Gallimard, 1964 (Bibliothèque de la Pléiade, 174).

[NOUVEAU TRISTAN] *Le Premier livre du nouveau Tristan, prince de Leonnois, chevalier de la Table ronde, et d'Yseulte, princesse d'Yrlande, royne de Cornouaille, fait francoys par Jean Maugin*, Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1554.

PASQUIER Étienne, *Les Recherches de la France d'Estienne Pasquier, conseiller et advocat general du Roy en la Chambre des Comptes de Paris. Augmentées en ceste dernière édition de trois livres entiers, outre plusieurs chapitres entrelassez en chacun des autres livres, tirez de la bibliothéque de l'auteur*, Paris, L. Sonnius, 1621.

PELETIER DU MANS Jacques, *Art Poétique*, éd. André Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1930, Publications de la Faculté des lettres de l'université de Strasbourg.

[PERCEFOREST] *Le Roman de Perceforest*, première partie, t. I et II, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz (Textes littéraires français, 592), 2007 ; deuxième partie, éd. Gilles Roussineau,

Genève, Droz, t. I (Textes littéraires français, 506), 1999, t. II (Textes littéraires français, 540), 2001 ; troisième partie, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, t. I (Textes littéraires français, 365), 1988, t. II (Textes littéraires français, 409), 1991, t. III (Textes littéraires français, 434), 1993 ; quatrième partie, t. I, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz (Textes littéraires français, 343), 1987.

- *La Treselegante, Delicieuse, Melliflue et tresplaisante Hystoire du tresnoble, victorieux et excellentissime roy Perceforest, Roy de la Grande Bretagne, fondateur du Franc palais et du temple du souverain dieu. En laquelle le lecteur pourra veoir la source et decoration de toute Chevalerie, culture de vraye noblesse, prouesses et conquestes infinies, accomplies des le temps du conquerant Alexandre le grant, et de Julius Cesar auparavant la nativite de nostre sauveur Jesuschrist Avecques plusieurs propheties, comptes d'amants et leurs diverses fortunes*, Paris, Nicolas Cousteau pour Galliot du Pré, 1528 [rééd. en fac-similé par Jacques Barchilon et Ester Zago, Genève, Slatkine, 1987].
- *La Treselegante, Delicieuse, Melliflue et tresplaisante Hystoire du tresnoble, Victorieux et excellentissime Roy Perceforest, Roy de la grant Bretagne, fondateur du Franc palais, et du Temple du Souverain dieu. Avecques les merueilleuses entreprinses, faitz, et adventures, du tresbelliqueulx Gadiffer, roy d'Escosse. Lesquelz L'empereur Alexandre le grant couronna Roys soudz son obeissance. En laquelle hystoire le lecteur pourra veoir la source et Decoration de toute Chevalerie, Culture de vraye Noblesse, Prouesses et conquestes infinies, accomplies dès le temps de Jullius Cesar. Avecques plusieurs Propheties, Comptes D'amants, et leurs diverses fortunes. Nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Gilles de Gourmont, 1531-1532.

PHILIPPE DE MEZIERES, *Le Songe du Vieil Pelerin*, éd. George William Coopland, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

[PIERRE DE PROVENCE] *Le Livre et l'istoire de Pierre filz du conte de Prouvence et de la belle Maguelonne*, fille du roy de Naples, Lyon, Guillaume Le Roy pour Barthélémy Buyer, s. d.

POISSENOT Bénigne, *L'Esté*, éd. Gabriel-André Pérouse et Michel Simonin, Genève, Droz, 1987.

ROBERT WACE, *Le Roman de Brut*, éd. Ivor Arnold, Paris, Société des anciens textes français, 1938-1940.

RONSARD Pierre de, *Œuvres Complètes*, éd. Paul Laumonier, t. XIII, Paris, 1948.

- *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Paris, Gallimard, 1993-1994.

Le Roman en prose de Tristan, le Roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris, éd. Eilert Löseth, Bibliothèque de l'École des Hautes Études 82, Paris, 1891.

SANDERUS Antoine, *Bibliotheca belgica manuscripta*, Lille, Tussani Le Clercq, 1641-1644.

SORBIN Arnaud, *Histoire contenant un abbrege de la vie, mœurs, et vertus du roy tres-chrestien et debonnaire Charles IX*, Paris, Guillaume Chaudière, 1574.

SOREL Charles, *Le Berger extravagant*, éd. Hervé D. Béchade, Genève, Slatkine, 1972.

- *La Bibliothèque françoise*, Genève, Slatkine, 1970.

[THRESOR D'AMADIS] *Le Thresor des douze livres d'Amadis de Gaule, assavoir les Harengues, Concions, Epistres, Complaintes, et autres choses les plus excellentes et dignes du lecteur François*, Paris, Étienne Groulleau, Vincent Sertenas, Jean Longis et Robert Le Mangnier, 1559.

[PERCEVAL] *La Tresplaisante et récréative hystoire du trespreulx et vaillant chevallier Perceval le galloys jadis chevallier de la Table ronde. Lequel acheva les adventures du saint Graal. Avec aulchuns faictz belliqueulx du noble chevallier Gauvain et aultres chevalliers estans au temps du noble Roy Arthus*, Paris, Jean Longis, Jean Saint Denis et Galliot Du Pré, 1530.

TORY Geofroy, *Champ fleury ou l'Art et Science de la Proportion des Lettres* [reprod. phototypique de l'éd. princeps de Paris, 1529], éd. Gustave Cohen, Paris, Charles Bosse, 1931.

WILLIAM OF NASSIGTON, *Speculum Vitae : A Reading Edition*, éd. Ralph Hanna, Oxford, Oxford University Press, 2008, 2 vol.

Ysaie le Triste. Filz Tristan de Leonois jadis chevalier de la Table Ronde et de la royne Izeut de Cornouaille Ensemble les nobles prouesses de chevalerie faictes par Marc l'Exillé filz dudit Isaye histoire moult plaisante et delectable nouvellement imprimee a Paris, Paris, par Pierre Vidoue pour Galliot du Pré, 1522.

II. Études critiques

Dictionnaires

DMF = *Dictionnaire du Moyen Français* (version 2012), ATILF, CNRS, Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf>.

DUNETON Claude, *La Puce à l'oreille. Anthologie des expressions populaires avec leur origine*, Paris, Le livre de Poche, 1985.

GAFFIO Félix, *Dictionnaire latin français*, Nouvelle édition revue et augmentée dite Gaffiot 2016, sous la direction de Gérard Gréco, consultable en ligne : http://gerardgreco.free.fr/IMG/pdf/Gaffiot_2016_-_komarov.pdf

REY-DEBOVE Josette, REY Alain, *Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1993.

TLF = *Trésor de la langue française informatisé*, ATILF, CNRS, Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf>.

Catalogues et répertoires

BARROIS Jean, *Bibliothèque prototypographique, ou librairies des fils du roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les siens*, Paris, Treuttel et Würtz, 1830.

BAUDRIER Henri Louis, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle, publiées et continuées par Julien Baudrier*, Lyon / Paris, A. Brun puis P. Brouier / A. Picard, 1895-1952, 13 vol.

BECHTEL Guy, *Catalogue des gothiques français (1476-1560)*, 2^e édition corrigée et augmentée, Paris, Giraud-Badin, 2010.

BOSSUAT Robert, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1951 (1^{er} et 2^e *Suppléments* (1949-1953), avec Jacques Monfrin, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1971, 2 vol. ; 3^e *Supplément* par Françoise Viellard et Jacques Monfrin, Paris, Librairie d'Argences, 1986, 2 vol.).

BRIELS Johannes Gerardus Carolus Antonius, *Zuidnederlandse boekdrukkers en boekverkkopers in de Republiek der Verenigde Nederlanden omstreeks 1570-1630*, Nieuwkoop, Brill, 1974.

BRUNET Gustave, *La France littéraire au XV^e siècle ou catalogue raisonné des ouvrages en tout genre imprimés en langue française jusqu'à l'an 1500*, Paris, Librairie A. Franck, 1865.

BRUNET Jacques-Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, 5^e édition originale entièrement refondue et augmentée d'un tiers, Paris, F. Didot, 1860-1865, 6 vol. (*Supplément* par Pierre Deschamps et Gustave Brunet, Paris, F. Didot, 1878-1880, 2 vol.).

CROISET VAN UCHELEN Ton, DIJSTELBERGE Paul, *Dutch Typography in the Sixteenth Century*, Leiden / Boston, Brill, 2013.

DE LA PERRIERE Yves, *Supplément provisoire à la Bibliographie lyonnaise du Président Baudrier*, Fascicule I, Paris, Bibliothèque nationale, 1967.

DEROLEZ Albert, *Les Catalogues de bibliothèques*, Brepols, Turnhout-Belgium, 1979.

DESGRAVES Louis, *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au seizième siècle*, Baden-Baden, Librairie Heitz GMBH, 1970.

FAU Guillaume, SAKSIK Sarah, SMOUTS Marie, TISSERAND Sylvie, « Dictionnaire des imprimeurs et libraires lyonnais du XV^e siècle », dans Frédéric Barbier (dir.), *Le Berceau du livre : autour des incunables. Étude et essais offerts au Professeur Pierre Aquilon par ses élèves, ses collègues et ses amis*, *Revue d'histoire du livre*, n° 118-121, Genève, Droz, 2004, p. 209-264.

LEPREUX Georges, *Gallia typographica, ou répertoire biographique et chronologique de tous les imprimeurs de France depuis les origines de l'imprimerie jusqu'à la révolution*, t. III, Paris, Champion, 1912.

MARCHAL François Joseph Ferdinand, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale des ducs de Bourgogne*, Bruxelles – Leipzig, Muquardt, 1842.

MELLOT Jean-Dominique, QUEVAL Élisabeth, *Répertoire d'imprimeurs-libraires XVI^e – XVIII^e siècle*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2004.

MOREAU Brigitte, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle, d'après les manuscrits de P. Renouard*, t. I à IV Paris, Service des travaux historiques de la ville de Paris, 1972.

OMONT Henri, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, Paris, Ernest Leroux, « I : La librairie royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVI^e siècle », 1908.

PARIS Paulin, *Les Manuscrits français de la bibliothèque du roi*, t. VI, Paris, Techener, 1845.

POLLARD Alfred William, *Catalogue of manuscripts and early printed books from the libraries of William Morris, Richard Bennett, Bertram, fourth earl of Ashburnham, and other sources, now forming portion of the library of J. Pierpont Morgan*, London, Chiswick press, 1906-1907, 3 vol.

QUENTIN-BAUCHART Ernest, *La Bibliothèque de Fontainebleau et les livres des derniers Valois à la Bibliothèque nationale (1515-1589)*, Paris, Em. Paul L. Huard & Guillemin, 1891.

RENOUARD Philippe, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'Imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle*, Paris, M. J. Minard, 1965.

ROUDAUT François, « Classements et bibliothèques à la Renaissance », *Babel*, n° 6, 2002, p. 151-168.

ROUZET Anne, *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et éditeurs des XV^e et XVI^e siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Nieuwkoop, De Graaf, 1975.

VON GÜTLINGEN Sybille, *Bibliographie des livres imprimés à Lyon au seizième siècle*, t. IV, Banden-Bande et Bouxwiller, Éditions Valentin Koerner, 1996.

WOLEDGE Brian, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, Droz, 1954 (*Supplément 1953-1973*, Genève, Droz, 1975).

WOLEDGE Brian, CLIVE Harry Peter, *Répertoire des plus anciens textes en prose française depuis 842 jusqu'aux premières années du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1964.

Base de données

BP16 = *Base des Éditions Parisiennes du XVI^e siècle*, <http://bp16.bnf.fr>.

CERL Thesaurus = Consortium of European Research libraries, <https://thesaurus.cerl.org>

COLOMBO TIMELLI Maria, FERRARI Barbara, SCHOYSMAN Anne (dir.), *La vie en prose. Riscrivera in prosa nella Francia dei secoli XIV-XVI*, <http://users2.unimi.it/lavieeenprose>.

DATA BNF = base de données contenant des fiches de référence sur les œuvres, les auteurs et les thèmes du catalogue de la Bibliothèque nationale de France, <http://data.bnf.fr>

[ELR] MOUNIER Pascale (dir.), *Base des éditions lyonnaises de romans du XVI^e siècle (ELR)*, <http://www.rhr16.fr/base-elr>.

ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue*, <http://www.bl.uk/catalogues/istc/>.

USTC = *Universal Short Title Catalogue*, <http://ustc.ac.uk/index.php/search>.

Production et réception éditoriale

ADAM Renaud, SORDET Yann, VANAUTGAERDEN Alexandre (dir.), *Passeurs de textes, imprimeurs et libraires à l'âge de l'Humanisme*, Turnhout, Brepols, 2009.

ARMSTRONG Elizabeth, *Before copyright, The French Book-Privilege System, 1498-1526*, New York, Cambridge University Press, 1990.

ARNOULD Jean-Claude, MATHIEU Georges (dir.), *La Table des matières. Son histoire, ses règles, ses fonctions, son esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2017 ;

BENEVENT Christine, CHARONT Annie, DIU Isabelle, VENE Magali (dir.), *Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris, Presses de l'École nationale des Chartes, 2012.

BENEVENT Christine, DIU Isabelle, LASTRAIOLI Chiara (dir.), *Passeurs de textes II : gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2014.

BOZZOLO Carla, ORNATO Ezio, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge : trois essais de codicologie quantitative*, Paris, 1980.

BROWN Cynthia J., *Poets, Patrons and Printers : Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

BRUN Robert, *Le Livre français illustré à la Renaissance*, Paris, Picard, 1969.

CHARON-PARENT Annie, *Les Métiers du livre à Paris au XVI^e siècle (1535-1560)*, Genève, Droz, 1974.

- « Jean Bonfons, libraire parisien, et l'illustration des romans de chevalerie », in *Le Livre et l'image en France au XVI^e siècle*, Cahiers V. L. Saulnier, n° 6, 1989, p. 57-74.

- « Associations dans la librairie parisienne du XVI^e siècle », in Frédéric Barbier, Sabine Juratic, Dominique Varry (dir.), *L'Europe et le livre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 17-30.

CHARTIER Roger et alii (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, 1989-1991, 4 vol.

CHARTIER Roger, *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985.

- *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.

- *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992.

- « Du livre au lire », *Sociologie de la communication*, Éditions Payot/Rivages, vol. 1, n° 1, 1997, p. 271-290.

CHATELAIN Jean-Marc, « L'illustration d'*Amadis de Gaule* dans les éditions françaises du XVI^e siècle », *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 17, 2000 (*Les Amadis en France au XVI^e siècle*), p. 41-52.

CLAIR Colin, « Willem Silvius », *The Library*, n° 14, 1959, p. 192-205.

- *Christopher Plantin*, London, Cassell, 1960.

COQ Dominique, « Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », in Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. I, Paris, Promodis, 1982, p. 203-227.

- « Les débuts de l'édition en langue vulgaire en France : publics et politiques éditoriales », *Sonderdruck aus Gutenberg-Jahrbuch* 1987, p. 59-72.

DE LA FONTAINE Verwey Herman, « Silvius en Plantijn », *Het Boek*, n° 26, 1940-1942, p. 111-125.

DELISLE Léopold, « Documents parisiens de la bibliothèque de Berne », *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, n° 23, 1896, p. 270-275.

DESTOT Arlette, *Un libraire parisien au XVI^e siècle : Jean Bonfons. Édition et littérature populaire*, Mémoire de maîtrise de l'Université de la Sorbonne-Paris I, 1977.

DI STEFANO Giuseppe, BIDLER Rose M. (dir.), *Du manuscrit à l'imprimé*, actes du colloque international organisé à l'Université McGill de Montréal, *Le Moyen Français*, 22, 1989.

DOUCET Roger, *Les Bibliothèques parisiennes au XVI^e siècle (1493-1550)*, Paris, A. et J. Picard, 1956.

FURNO Martine (dir.), *Qui écrit ? Figures de l'auteur et poids des co-élaborateurs du texte, de la fin du manuscrit à la Révolution (XV^e-XVII^e siècles)*, Lyon, Presses de l'ENS-LSH, 2009.

FURNO Martine, MOUREN Raphaële, *Auteur, traducteur, collaborateur, imprimeur... qui écrit ?*, Paris, Garnier, 2012.

HASENOHR Geneviève, « Les systèmes de repérage textuel », in Henri-Jean Martin et Jean Vezin (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis, 1990, p. 273-287.

JOHNS Francis A., « Denys de Harsy and Orion », *Gutenberg Jahrbuch*, 1988, p. 122-125.

KELLER-RABBE Edwige (dir.), *Les Arrière-boutiques de la littérature : auteurs et imprimeurs-libraires aux XVI^e et XVII^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010.

LABARRE Albert, *Le Livre dans la vie amiénoise du XVI^e siècle. L'enseignement des inventaires après décès (1503- 1576)*, Louvain (Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris-Sorbonne, 66), 1971.

LEDEBOER Adrianus Marinus, *Het geslacht Van Waesberghe: eene bijdrage tot de geschiedenis der boekdrukkunst en van den boekhandel in Nederland*, Wed. P. van Waesberge, Rotterdam, 1859.

LE ROY LADURIE Emmanuel, « Une histoire sérielle du livre (XV^e – XX^e siècle) », *Histoire, économie et société*, n° 14, 1995, p. 3-24.

MACFARLANE John, *Antoine Vérard*, Genève, Slatkine, 2011.

MARTIN Henri-Jean, « Le rôle de l'imprimerie dans le premier humanisme français », in *L'Humanisme français au début de la Renaissance. Colloque international de Tours*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973, p. 81-91.

MARTIN Henri-Jean et alii (dir.), *Le siècle d'or de l'imprimerie lyonnaise*, Paris, Éditions du Chêne, 1972.

MARTIN Henri-Jean, VEZIN Jean (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis, 1990.

OUVRY-VIAL Brigitte, REACH-NGO Anne, *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, « Pratiques éditoriales », 2010.

PALLIER Denis, « La fin de la succursale plantinienne de Paris (1577) », *Revue française d'histoire du livre*, n° 18, 1978, p. 25-39.

- « L'officine plantinienne et la Normandie au XVI^e siècle », *Annales de Normandie*, n° 3, 1995, p. 245-264.

PETTEGREE Andrew, WALSBY Malcolm, *Netherlandish Books. Books published in the Low Countries and Dutch Books Printed Abroad before 1601*, Leiden/Boston, Brill, 2011.

RAMBAUD Stéphanie, *Les Trepperel, imprimeurs-libraires et le livre à figures (1491-1531)*, Mémoire de D.E.A. de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, UFR d'Histoire de l'Art, 1988-1989.

- « La "Galaxie Trepperel" à Paris (1492-1530) », *Bulletin du bibliophile*, n° 1, Paris, 2007, p. 145-150.

RAWLES Stephen, *Denis Janot, Parisian Printer and Bookseller (1529-1544) : A Bibliographical Study*, Doctoral Dissertation, University of Warwick, 1976.

REGNIER-BOHLER Danielle, « Pour ce que la mémoire est labille... » : le cas exemplaire d'un imprimeur de Genève, Louis Garbin », *Le Moyen Français*, n° 24-25, 1989, p. 187-213.

RUNNALLS Graham A., « La vie, la mort et les livres de l'imprimeur-libraire parisien Jean Janot d'après son inventaire après décès (17 février 1522 n. s.) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 78, fasc. 3-4, 2000, p. 797-851.

SABBE Maurits, *La Typographie anversoise au XVI^e siècle : Christophe Plantin et ses contemporains*, Bruxelles, Le Musée du Livre, 1924-1925.

SAENGER Paul, *Colard mansion and the evolution of the printed books*, in *The Library Quarterly* 45, 1975.

SCHUTZ Alexander Herman, *Vernacular Books in Parisian private libraries of XVIth century according to the notorial inventories*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1955.

STANKIEWICZ Florine, *Répertoire de l'imprimeur Michel Le Noir. L'EAD au service du livre ancien*, Mémoire d'étude pour le diplôme de Conservateur des bibliothèques, Lyon, Université de Lyon, 2010 (en ligne à l'adresse : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48442-repertoire-de-l-imprimeur-michel-le-noir.pdf>).

STRAUB, Richard E. F., *David Aubert, escrivain et clerc*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.

VOET Leon, *The Golden Compasses. A History and Evaluation of The Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, Amsterdam, Van Hoeve, 1969-1972, 2 vol.

VOET Leon, VOET-GRISOLLE Jenny, *The Plantin Press (1555-1589) : a bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, Amsterdam, Van Hoeve, 1980-1983, 6 vol.

WINN Mary Beth, *Antoine Vérard, Parisian Publisher, 1485-1512, Prologues, Poems and Presentations*, Genève, Droz, 1997.

Théories littéraires, linguistique, sémiotique

BADDELEY Susan, *L'Orthographe française au temps de la Réforme*, Genève, Droz, 1993.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

- « Le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 89, 1991, p. 3-46.

BURIDANT Claude, « Translatio medievalis : théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 21, 1983, p. 81-136.

- « La "traduction intralinguale" en moyen français à travers la modernisation et le rajeunissement des textes manuscrits et imprimés : quelques pistes et perspectives », *Le Moyen Français*, n° 51-52-53, 2002-2003, p. 113-157.

CATACH Nina, *La Ponctuation*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 1994.

COIRIER Pierre, GAONAC'H Daniel, PASSERAULT Jean-Michel, *Psycholinguistique textuelle. Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Paris, Armand Colin, 1996.

COLOMBO TIMELLI Maria, « Couples coordonnés en moyen français : procédé ornementaire, rythmique, fonctionnel. Quelques notes sur *Perceval le Gallois* (1530), in *La sinonimia tra « langue » e « parole » nei codici francese e italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, p. 125-144.

- « Le *Perceval en prose* de 1530 : langage figuré et proverbes », *Le Moyen Français*, n° 60-61, 2007, p. 141-163.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in Daniel Defert et François Ewald (dir.), *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard, 1991, vol. 1, p. 789-821.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GENETTE Gérard, JAUSS Hans Robert, SCHAEFFER Jean Marie (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

GOUGENHEIM Georges, *Grammaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, éditions A. & J. Picard, 1973.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

HASENOHR Geneviève, « Les systèmes de repérage textuel », in Henri-Jean Martin et Jean Vezin (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis, 1990, p. 273-287.

HATZFELD Helmut, *Literature through art. A new approach to french literatur*, University of North Carolina Press, 2018.

HUIZINGA Johan, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1938.

JAKOBSON Roman, « On Linguistic Aspects of Translation », *Selected Writings*, vol. 2, « Word and Language », The Hague-Paris, Mouton, 1971, p. 260-266.

JAUSS Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

KEMP William, THOREL Mathilde, « Édition et traduction à Paris et à Lyon, 1500-1550 : la chose et le mot », *Histoire et civilisation du livre*, vol. 4, 2008, p. 117-136.

LAUFER Roger, *La Bibliographie matérielle*, Paris, Éditions du CNRS, 1983.

LECLERC Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998.

MAC KENZIE Donald F., *Bibliography and the sociology of texts*, The Panizzi Lectures, Londres, The British Library, 1986.

RIGOLOT François, *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.

VEESER Aram H. (dir.), *The New Historicism*, New York / London, Routledge, 1989.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'époque classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972.

- *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984.

Histoire et civilisation, histoire littéraire, historiographie

ATKINSON Geoffroy, *The Extraordinary Voyage in French Literature before 1700*, New York, Columbia University Press, 1920.

- BABELON Jean-Pierre, CHASTEL André, *La Notion de patrimoine*, Paris, L. Levi, 1994.
- BEAUNE Colette, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1993 [1^{ère} éd. 1985].
- BEDOUELLE Guy, BELIN Christian, DE REYFF Simone (dir.), *La Tradition rassemblée*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2007.
- BOITEL Alexandre-Clément, *Histoire de Montmirail-en-Brie*, Montmirail, Imprimerie et librairie de Brodard, 1862.
- BOURDIN Alain, *Le patrimoine réinventé*, Paris, PUF, 1984.
- CHOAY Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.
- DELUMEAU Jean, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1967.
- DELUMEAU Jean, LE GOFF Jacques, « La Renaissance a-t-elle existé ? », controverse entre Jean Delumeau et Jacques Le Goff, *Historia*, n° 636, décembre 1999.
- DERUELLE Benjamin, *De papier, de fer et de sang : chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité (ca. 1460 - ca. 1620)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.
- DESCIMON Robert, GUERY Alain, « Un État des temps modernes ? », in André Burguière et Jacques Revel (dir.), *L'État et les pouvoirs*, t. II de l'*Histoire de la France*, Paris, Seuil, 1989, p. 181-356.
- FEBVRE Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, Paris, A. Michel, 2003.
- FLEURY Édouard, *Inventaire du trésor de la cathédrale de Laon en 1523*, Paris, Didron, 1855.
- FLORI Jean, *La Chevalerie*, Paris, Gisserot, 1998.
- FRYDE Edmund Boleslaw, *Humanism and Renaissance Historiography*, London, Hambledon Press, 1983.
- FUMAROLI Marc, « Aux origines de la connaissance historique du Moyen Âge : Humanisme, Réforme et Gallicanisme au XVI^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 115, 1977, p. 5-29.
- GABRIEL Frédéric, « Les Collections gallicanes : communauté, érudition et preuves historiques, XVI^e – XVII^e siècles », in Guy Bedouelle, Christian Belin et Simone de Reyff (dir.), *La Tradition rassemblée*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2007, p. 97-141.
- GARIN Eugenio, *Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1990.
- GINGRAS Francis, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011.
- GISLER Jean-Robert, « Sens et valeur de la tradition dans l'Antiquité », in Guy Bedouelle, Christian Belin et Simone de Reyff (dir.), *La Tradition rassemblée*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2007, p. 21-31.
- GOSSEN Charles Théodore, « Die Einheit der französischen Schriftsprache im XV. und XVI. Jahrhundert », *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 73, 1957, p. 427-459.

GUENÉE Bernard, *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles. Les États*, Paris, P.U.F., 1971.

- *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.

GUERY Alain, « L'État monarchique et la construction de la nation française », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 32, été 1989, p. 6-17.

HUIZINGA Johan, *Le Déclin du Moyen Âge*, trad. du hollandais, Paris, Payot, 1975 [1^{ère} éd. Harlem, 1919].

HUPPERT George, *L'idée de l'histoire parfaite*, trad. de l'anglais, Paris, Flammarion, 1973 [1^{ère} éd. Chicago / London, 1970].

KELLY Donald R., *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law and History in the French Renaissance*, New York / London, Columbia University Press, 1970.

LE GOFF Jacques, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964.

- *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985.

- « Pour un long Moyen Âge », *L'Histoire aujourd'hui*, Auxerre, éd. Sciences humaines, 1999, p. 309-314.

LENIAUD Jean-Michel, *L'Utopie française : essai sur le patrimoine*, Paris Mengès, 1992.

LE ROUX DE LINCY Antoine, « Inventaire des vieilles armes conservées dans le château d'Amboise du temps de Louis XII (septembre 1499) », *Bibliothèque de l'école des chartes*, n° 9, Paris, 1848.

MASSE Marie-Sophie (dir.), *La Renaissance, des Renaissances, VIII^e – XVI^e siècles*, Paris, Klincksieck, 2010.

MORTGAT-LONGUET Emmanuelle, *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire française » aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2006.

NABER Antoinette, « Jean de Wavrin, un bibliophile du quinzième siècle », *Revue du Nord*, vol. 69, n° 273, 1987, p. 281-293.

- « Les manuscrits d'un bibliophile bourguignon du XV^e siècle, Jean de Wavrin », *Revue du Nord*, vol. 72, n° 284, 1990, p. 23-48.

- « Les goûts littéraires d'un bibliophile de la cour de Bourgogne », in Keith Busby et Erik Cooper (dir.), *Courtly Literature : Culture and Context*, Amsterdam et Philadelphia, Benjamins, 1990, p. 459-464.

NICOLET Claude, *La Fabrique d'une nation. La France entre Rome et les Germains*, Paris, Perrin, 2003.

PAVIOT Jacques, « Jacques de Brégilles, garde-joyaux des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire », *Revue du Nord*, vol. 77, n° 310, 1995, p. 313-320.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, 1983.

SABBADINI Remiglio, *Il metodo degli umanisti*, Firenze, Le Monnier, 1922.

SEGUIN Jean-Pierre, *L'information en France de Louis XII à Henri II*, Genève, Droz, 1961.

SIMONE Franco, « Une entreprise oubliée des humanistes français. De la prise de conscience historique du renouveau culturel à la naissance de la première histoire littéraire », in Anthony Levi, *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, Manchester, Manchester University Press, 1970, p. 106-131.

STANESCO Michel, « Le dernier âge de la chevalerie », in Tibor Klaniczay, Eva Kushner et André Stegmann (dir.), *L'Époque de la Renaissance*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988, « I : L'avènement de l'esprit nouveau (1400-1480) », p. 405-419.

STANESCO Michel, ZINK Michel, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, PUF, 1992.

TRUDEAU Danielle, « L'ordonnance de Villers-Cotterêts et la langue française : histoire ou interprétation ? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 3, 1983, p. 461-472.

VAILLANT Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2017 [2010].

ZINK Michel, « Roman », in Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. VIII/1 : La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988, p. 197-218.

- *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

Études littéraires

ADAMS Alison, « Destiny, Love and the Cultivation of Suspense : *The Roman d'Eneas* and Aimon de Varennes' *Florimont* », *Reading Medieval Studies*, n° 5, 1979, p. 57-70.

ALBERT Sophie, « Recycler *Meliadus* : la réception de l'identité héroïque dans l'imprimé *Meliadus de Leonnoys* (1528) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 24, 2012, p. 487-503.

ANDRIES Lise, *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle : une tradition éditoriale*, Oxford, The Voltaire foundation, 1989.

ANDRIES Lise, BOLLÈME Geneviève, *La Bibliothèque bleue : littérature de colportage*, Paris, Robert Laffont, 2003.

ANTONIOLO Roland, « La Matière de Bretagne dans le *Pantagruel* », in Jean Céard et Jean-Claude Margolin (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire, actes du colloque de Tours des 24-29 septembre 1984*, Genève, Droz, 1988, p. 77-95.

ARNOULD Jean-Claude, « *Les Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont et l'invention de l'histoire tragique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 31, 1990, p. 47-61.

AVALLE-ARCE Juan-Bautista, « *El Amadís primitivo* », in Alan M. Gordon et Evelyn Rugg (dir.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, août 1977, University of Toronto, 1980, p. 79-82.

- « The Primitive Version of *Amadís de Gaula* », in Peter Cocozella (dir.), *The Late Middle Ages*, Binghampton, SUNY, 1984, p. 1-22.
- *Amadís de Gaula, el primitivo y el de Montalvo*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1990.

BAKER Mary J., « France's First Sentimental Novel and Novels of Chivalry », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 36, 1974, p. 33-45.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation du roman médiéval*, Genève, Droz, 1975.

- *L'Arbre et le pain. Essai sur La Queste del Saint Graal*, Paris, Sedes, 1981.
- *Le Récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995.
- Emmanuèle Baumgartner, « Le Choix de la Prose », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 5, 1998, p. 7-13.
- « Du manuscrit BNF 103 du *Tristan* en prose à l'imprimé du *Tristan* par Jehan le Bourgoys (1489) », in Catherine Croizy-Naquet (dir.), *Texte et Image, Ateliers*, n° 30, Cahiers de la Maison de la recherche de l'Université de Lille III, 2003, p. 11-25.

BAUMGARTNER Emmanuèle, HARF-LANCNER Laurence, *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2002, 2 vol.

BEAULIEU Jean-Philippe, « *Perceforest* et *Amadis de Gaule* : le roman chevaleresque de la Renaissance », *Renaissance et Réforme*, n° 27, 3, 1991, p. 187-197.

BELKNAP Robert E., *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2004.

BESCH Émile, « Les adaptations en prose des chansons de geste au XV^e et au XVI^e siècle », *Revue du seizième siècle*, n° 3, 1915, p. 155-181.

BLOM Helwi, « La présence des romans de chevalerie dans les bibliothèques privées des XVII^e et XVIII^e siècles », in Thierry Delcourt et Élisabeth Parinet (dir.), *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Paris, École des chartes, 2000 (Études et rencontres de l'École des chartes, 7), p. 51-67.

- « *Vieux romans* » et « *Grand Siècle* » : éditions et réceptions de la littérature

chevaleresque médiévale dans la France du dix-septième siècle, 2012, prépublication à compte d'auteur d'une thèse de doctorat soutenue devant l'Université d'Utrecht le 21 février 2012.

- « "Vieux romans" au "Grand Siècle", au berceau de la "Bibliothèque bleue" », in Frank Greiner (dir.), *Le Roman au temps d'Henri IV et de Catherine de Médicis*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 19-33.

BOHLER Danielle, « Le lecteur inscrit dans le projet du livre : le roman chevaleresque et son prologue, du manuscrit aux imprimés », in Danielle Bohler (dir.), *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Cahiers du Léopard d'or 11, 2006, p. 293-305.

BOILEVE-GUERLET Annick, *Le Genre romanesque : des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, Monografias da Universidade de Santiago de Compostela, 1993.

BOUTET Dominique, STRUBEL Armand, *Littérature, politique, société au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

BRAET Herman, *Le Songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, *Romanica Gandensia*, n° 15, 1975.

- « Lancelot et Guilhem de Peitieux », *Revue des langues romanes*, n° 83, 1, 1979, p. 65-71.

BRUCKER Charles (dir.), *Traduction et adaptation en France : à la fin du Moyen âge et à la Renaissance : actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 23-25 mars 1995*, Paris, Champion, 1997.

BURG Gaëlle, « Imprimer les "vieux romans" de chevalerie à la Renaissance : l'éditeur et le remanieur, nouvelle(s) instance(s) auctoriale(s) de la matière romanesque », in Anne Réach-Ngô (dir.), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 205-224.

- « De Paris à Lyon, les mutations éditoriales du *Lancelot du Lac* », in Pascale Mounier et Anne Réach Ngô (dir.), *Via Lyon : parcours de romans et mutations éditoriales au XVI^e siècle*, *Carte Romanze*, 2^e volume, Milano-Turino, 2015, p. 287-358 (<https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/5304>).

- « Les réseaux d'imprimeurs-libraires et la circulation des éditions entre Paris et Lyon à la Renaissance : le cas d'*Ogier le Danois* », *Réforme Humanisme Renaissance*, n° 85, 2017, p. 11-45.

- « De Chrétien de Troyes au *Lancelot* imprimé : la symbolique romanesque du Moyen Âge à la Renaissance », *Vox Romanica*, n° 76, 2017, p. 163-177.
- « La vogue littéraire du roman de chevalerie médiéval dans les imprimés renaissants : critique et prescription », in Brigitte Chapelain et Sylvie Ducas (dir.), *Prescription culturelle : avatars et médiamorphoses*, Paris, Presses de l'ENSSIB, collection « Papiers », 2018, p. 67-84.
- « Le roman de chevalerie : déclin d'un genre littéraire à la Renaissance », *Études francophones*, n° 29, 1, automne 2018, p. 56-72.
- « A tous ceus qui font profession d'enseigner la langue françoise » : l'interprétation éditoriale d'*Amadis* par Claude Plantin (Anvers, 1560) », in *Mélanges offerts à Olivier Millet*, Genève, Droz, à paraître en 2019.
- « L'édition des "vieux romans" de chevalerie à la Renaissance : catégorisation et construction d'un genre », in Barbara Wahlen et Yann Dahhaoui (dir.), *Les antiquaires et la « littérature médiévale » (XVI^e - XVII^e siècle)*, Paris, Garnier, collection « Rencontres », à paraître en 2010 (colloque « Inventer la littérature médiévale (XVI^e - XVII^e siècle) » organisé par Barbara Wahlen et Yann Dahhaoui à Lausanne, les 6-7 octobre 2016).
- « De la chronique au roman : la transmission du *Florimont* au XVI^e siècle (Jean Longis, Paris, 1528 et Nicolas Mulet, Rouen, s. d.) », à paraître en 2020 (colloque « Les stratégies de destination large de la fiction narrative aux XV^e et XVI^e siècles » organisé par Hélène Rabaey et Pascale Mounier du 5 au 7 juin 2019 à Caen).

BURG Gaëlle, REACH-NGO Anne, « Transmettre l'histoire de *Floire et Blancheflor* en France au XVI^e siècle : positionnement sur le marché et stratégies de publication », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 36, à paraître fin 2019.

BURIDANT Claude, « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e siècle », *Bulletin du Centre d'Analyse du Discours*, n° 4, p. 5-79.

CALIN William, « Rapports entre chanson de geste et roman au XIII^e siècle : rapport introductif », in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin : actes du IX^e congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août-4 septembre 1982*, Modena, Mucchi, 1984, t. II, p. 407-424.

CAPPELLO Sergio, « Letteratura narrativa e censura nel Cinquecento francese », in Rozzo Ugo (dir.), *La Censura libraria nell' Europa del secolo XVI. Convegno Internazionale di Studi Cividale del Friuli, nov. 1995*, Udine, Forum, 1997, p. 53-100.

- « I Prologhi del Premier livre d'*Amadis de Gaule* (1540) », *Filologia moderna*, n° 11, 1, 1991, p. 25-41.
- « Répertoire chronologique des premières éditions des romans médiévaux français aux XV^e et XVI^e siècles », in Giampaolo Borghello (dir.), *Est Ovest : lingue, stili, società. Studi in ricordo di Guido Barbina*, Udine, Forum, 2001, p. 167-186.
- « Aux origines de la réflexion française sur le roman », in Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 415-435.
- « La double réception du *Chevalier doré* (Denis Janot, 1541 ; Denis de Harsy, 1542 ; Jean Bonfons, s. d.) », *Studi francesi*, n° 159, 2009, p. 535-548.
- « Réception et réécritures du roman idyllique au XVI^e siècle », in Jean-Jacques Vincensini, Claudio Galderisi (dir.), *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 179-191.
- « L'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première moitié du XVI^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 71, 2011, p. 55-71.

CASTELLANI Marie-Madeleine, « Florimont (Ms fr. 12566) », in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (dir.), *Nouveau répertoire de mises en prose*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 259-266.

CAZAURAN Nicole, « *Ogier le Danois* revu et corrigé : note sur les proses imprimées (1496-1583) », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 3, 1985, p. 25-32.

- « Les romans de chevalerie en France entre exemple et recreation », Jones-Davies Marie-Thérèse (dir.), *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1987, p. 29-48.
- « *Amadis de Gaule* en 1540 : un nouveau « roman de chevalerie ? », *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 17, 2000 (*Les Amadis en France au XVI^e siècle*), p. 21-39.

CEARD Jean, « Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie », in Jean Céard et Jean-Claude Margolin (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire, actes du colloque de Tours des 24-29 septembre 1984*, Genève, Droz, 1988, p. 237-248.

CERQUIGLINI Bernard, *La Parole médiévale. Discours, Syntaxe, Texte*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Clément Marot et la critique littéraire et textuelle : du bien renommé au mal imprimé Villon », in Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot « Prince des poètes françois » 1496-1996, actes du colloque de Cahors, 1996*, Paris, Champion, 1997, p. 157-164.

CHARON-PARENT Annie, « Jean Bonfons, libraire parisien, et l'illustration des romans de chevalerie », *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 6, 1989 (*Le livre et l'image en France au XVI^e siècle*), p. 57-74.

CHEVRE Marie, « Notes sur des impressions à la marque d'Icare », *Gutenberg Jahrbuch*, n° 34, 1959, p. 79-84.

CHOMARAT Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, Belles Lettres, 1981.

CLEMENT Michèle, « Comment un nouveau champ littéraire est créé à Lyon, "en donnant lieu à la main féminine" (1530-1555) », in Michèle Clément, Janine Incardona (dir.), *L'Emergence du féminin à Lyon à la Renaissance (1520-1560)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 15-28.

- « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 : des interventions lyonnaises en réseau sur les "récits sentimentaux" ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, Année 2011, vol. 71, n° 1, p. 35-44.

CLERICO Geneviève, « Claude Fauchet et la littérature médiévale des origines », in Yvonne Bellenger (dir.), *La Littérature et ses avatars, actes des cinquièmes journées rémoises*, Paris, Aux amateurs de Livres, 1991, p. 71-85.

COLOMBO TIMELLI Maria, FERRARI Barbara, SCHOYSMAN Anne (dir.), *Mettre en prose aux XIV^e-XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2010.

- *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, Paris, Garnier, 2014.

COLOMBO TIMELLI Maria, FERRARI Barbara, SCHOYSMAN Anne, SUARD François (dir.), *Nouveau répertoire de mises en prose*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

COLOMBO TIMELLI Maria, « Pour une "défense et illustration" des titres de chapitres : analyse d'un corpus de romans mis en prose au XV^e siècle », in Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les belles lettres, 2004, p. 209-232.

- « *Perceval le Gallois* (1530), première "traduction" moderne du cycle du Graal », in « *Un paysage choisi* ». *Mélanges de linguistique française offerts à Leandro Schena*, Torino / Paris, L'Harmattan, 2007, p. 119-128.

- « Un recueil arthurien imprimé : la *Tresplaisante et recreative hystoire de Perceval le Gallois* (1530) », Denis Hüe, Anne Delamaire, Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Actes*

du 22^e Congrès de la Société Internationale Arthurienne, Rennes, 2008, publiés en ligne : <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/index.htm>.

- « La Tresplaisante et recreative hystoire du trespreulx et vaillant chevalier Perceval le Galloys... (1530), mise en prose tardive du "cycle du Graal" », *Le Moyen Français*, n° 64, 2009, p. 13-54.

- « Mémoire linguistique dans les réécritures arthuriennes des XV^e et XVI^e siècles », in Catalina Girbea, Andreea Popescu, Mihaela Voicu (dir.), *Temps et mémoire dans la littérature arthurienne*, Bucarest, Éditions de l'Université de Bucarest, 2011, p. 261-281.

- « Mémoire littéraire / mémoire linguistique dans le *Perceval en prose* de 1530 : le *Livre de Carados* », in Danielle Quérueu (dir.), *Mémoires Arthuriennes, actes du colloque des 24, 25 et 26 mars 2011*, Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, 2012, p. 185-205.

COMBES Annie, *Les Voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001.

- « Le prologue en blanc du *Lancelot en prose* », in Emmanuelle Baumgartner, Laurence Harf Lancher (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 2 vol.

- « Le dérimage du *Chevalier de la Charrette* : les vers de Chrétien comme ressource de la prose », *Littérales*, n° 41, 2007, p. 173-186.

- « Fiction de vérité et vérité de la fiction dans les mises en prose du *Chevalier de la Charrette* », in Annie Combes (dir.), *Fictions de vérité dans les réécritures européennes des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 33-57.

- « Le Pont sous l'Eau dans l'épisode de la Charrette [vers, proses et interpolations] », in Danielle Quérueu (dir.), *Mémoires arthuriennes*, Troyes, 2012, p. 49-70.

CONCINA Chiara, « *Florimont* imprimé », in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (dir.), *Nouveau répertoire de mises en prose*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 277-284.

- « *Florimont* (Mss fr. 1490 et Ars. 3476) », in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (dir.), *Nouveau répertoire de mises en prose*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 267-275.

COOPER Richard, « "Nostre histoire renouvelée" : the Reception of the Romances of Chivalry in Renaissance France », in Sydney Anglo (dir.), *Chivalry in the Renaissance*, Woodbridge, Boydell Press, 1990, p. 175-238.

CORTÉS Narciso Alonso, « Montalvo, el del *Amadís* », *Revue hispanique*, n° 91, 1933, p. 434-442.

DAMIAN-GRINT Peter, *Medievalism and Manière Gothique in Enlightenment France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

DE BUZON Christine et KEMP William, « Interventions lyonnaises sur un texte parisien : l'édition des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Helisenne de Crenne (Denys de Harsy, vers 1539) », in Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance. 1520-1560*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 179-196.

DE COURCELLES Dominique (dir.), *Traduire et adapter à la Renaissance : actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes et le Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, 11 avril 1996, Paris, École des chartes, 1998.

DE GAYANGOS Pascual, *Amadís de Gaula*, Madrid, BAE, vol. 40, 1857 [rééd. 1925].

- *Libros de Caballerias*, Madrid, Hernandos, 1925.

DE MALKIEL Linda, *Estudios de Literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.

DE RIQUER Martin, *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espesa-Calpe, 1967.

- *Estudios sobre Amadís de Gaula*, Barcelone, Sirmio, 1987.

DEFAUX Gérard, *Rabelais et son masque comique*, *Études rabelaisiennes*, t. XI, Genève, Droz, 1975.

- *Rabelais agonistes : du rieur au prophète. Étude sur Pantagruel, Gargantua, le Quart Livre*, *Études rabelaisiennes*, t. XXXII, Genève, Droz, 1997.

DELCOURT Thierry, PARINET Élisabeth (dir.), *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Paris / Troyes, École des chartes / Maison du boulanger, 2000.

DOTOLI Giovanni, « Traduire au XVI^e siècle », in *Traduire en français du Moyen âge au XXI^e siècle : théorie, pratique et philosophie de la traduction*, Paris, Hermann, 2010, p. 63-94.

DOUTREPONT Georges, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, Honoré Champion, 1909.

- *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939.

DOVER Carol (dir.), *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, Cambridge, Brewer, 2003.

DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Paris, Champion, 1991.

DUCHE-GAVET Véronique, « *Si du mont Pyrenée / N'eussent passé le haut fais...* ». *Les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 2008.

- « Le roman de chevalerie espagnol sous Henri IV (1589-1610) », in Frank Greiner (dir.), *Le Roman au temps d'Henri IV et de Marie de Médicis*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 35-56.

EBERHARD Valentin, « L'*Amadis* espagnol et sa traduction française : évolution stylistique et continuité thématique », *Linguistica antwerpensia*, n° 10, 1976, p. 149-167.

ESMEIN Camille, « Les "vieux romans" entre contre modèle et étape historique. Place et fonction du roman du Moyen Âge dans la réflexion théorique sur le genre romanesque au XVII^e siècle », in Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 459-469.

FERLAMPIN-ACHER Christine, « Perceforest et le roman : "Or oyez fable, non fable mais hystoire vraie selon la cronique" », *Études françaises*, vol. 42, n°1, 2006, p. 39-61.

FOULCHE-DELBOSC Raymond, « La plus ancienne mention d'*Amadis* », *Revue Hispanique*, n° 15, 1906, p. 806-815.

FRAPPIER Jean, « Les romans de la Table Ronde et les lettres en France au XVI^e siècle », *Romance Philology*, n° 19, 2, 1965, p. 178-193.

- « La naissance et l'évolution du roman arthurien en prose », in Jean Frappier, Reinhold Grimm (dir.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1978, t. IV/1, p. 503-512.

FREER Allen, « L'*Amadis de Gaule* di Herberay des Essarts e l'"Avancement et decoration de la langue françoise", *Saggi e ricerche di letteratura francese*, n° 8, 1967, p. 9-59.

FUMAROLI Marc, « Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalry Novel », *Renaissance Quarterly*, n° 38, t. I, 1985, p. 22-40.

GAUCHER Élisabeth, *La Biographie chevaleresque*, Paris, Champion, 1994.

GOYET François, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1990.

GREG Walter Wilson, « The Rationale of Copy-Text », *Studies in Bibliography*, n° 3, 1950-1951, p. 19-36.

GREINER Frank (dir.), *Fictions narratives en prose de l'âge baroque. Répertoire analytique*, Paris, Honoré Champion, 2007 (première partie : 1585-1610) et 2014 (deuxième partie : 1611-1623).

- (Dir.) *Le Roman au temps d'Henri IV et de Marie de Médicis*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

GRISWARD, Joël H, « Le thème de la révolte dans les chansons de geste : éléments pour une typologie du héros révolté », in Philip Bennett, Anne Cobby, Graham Runnalls (dir.), *Charlemagne in the North, Proceedings of the 12th International Conference of the Société Rencesvals (Edinburgh, 4-11 August 1991)*, Edinburgh, 1993, p. 399-416.

GUIDOT Bernard, *Chanson de geste et réécritures*, *Medievalia*, n° 68, Paris, Paradigme, 2008.

GUILLERM Luce, « L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *Revue des Sciences Humaines*, n° 180, 1980-4, p. 5-31.

- *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Age*, Paris, Champion, 1984.

- « "Tristan détristanisé", du *Tristan* en prose au *Nouveau Tristan* de Jean Maugin (1554) », *Nouvelle revue du seizième siècle*, n° 2, 1984, p. 5-22.

- « Le "Roman de Mélusine" et le "Roman de Geoffroy à la Grand Dent" : les éditions imprimées de l'œuvre de Jean d'Arras », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 50, 1988, p. 349-366.

- « Le *Florimont* d'Aimon de Varennes : un prologue du *Roman d'Alexandre* », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 147, 1994, p. 241-253.

- « *Florimont* : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528 », in Danielle Buschinger et Michel Zink (dir.), *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd'hui. Pour fêter les 90 ans d'Alexandre Micha*, Greifswald, Reinecke-Verlag, 1995, p. 187-206.

HIMMELSBACH Siegbert, *L'épopée ou la « case vide »*, Tübingen, Max Niemeyer, 1988.

HORRENT Jules, « Galien le Restoré », in Geneviève Hasenohr, Michel Zink (dir.), *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, p. 480-481.

HOYER-POULAIN Emmanuelle, « Les relations amoureuses dans les réécritures de la légende d'Ogier le Danois », *Topiques romanesques : réécriture des romans médiévaux (XVI^e – XVIII^e siècles)*, *Ateliers*, n° 22, 1999, p. 27-34.

HUCHON Mireille, « Amadis, "Parfaicte idée de nostre langue françoise" », *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 17, 2000 (*Les Amadis en France au XVI^e siècle*), p. 183-200.

- « Traduction, translation, exaltation et transmutation dans les *Amadis* », *Camenae*, n° 3, 2007, p. 1-10.

ISER Wolfgang, *The fictive and the imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1993.

JEAY Madeleine, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e – XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

JOHNS Francis A., « An Unrecorded Set of Works by Clément Marot of 1535 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 47, 1985, p. 389-394.

- « Notes on Two Unreported Editions of Clément Marot by Denys de Harsy, 1534-1535 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 50, 1988, p. 87-93.

KELLY Douglas, « The composition of Aimon de Varennes' *Florimont* », *Romance Philology*, n° 23, 1970, p. 277-292.

KEMP William, « Les petits livres français illustrés de Romain Morin (1530-1532) et leurs dérivés immédiats », in Antonio Possenti et Giulia Mastrangelo (dir.), *Il Rinascimento a Lione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, p. 465-525.

- « Les éditions parisiennes et lyonnaises de la *Complainte de Flammette* de Boccace (1531-1541), *Studi Francesi*, n° 33, 1989, p. 247-265.

- « Denys de Harsy et François Juste vers 1540 : de *La Pugnition de l'amour contempne* aux *Comptes amoureux* ? », in Diane Desrosiers-Bonin, Éliane Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, Paris, Champion, 2004, p. 269-292.

- « Denys de Harsy et François Juste vers 1540 : de *La Pugnition de l'amour contempne* aux *Comptes amoureux* », in Diane Desrosiers-Bonin et Elian Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, Paris, Champion, 2008, p. 269-291.

KÖHLER Erich, « Zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans », *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, n° 5, 1955-1956, p. 287-292.

- *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, Niemeyer, 1970 (1^{ère} éd. 1956).

LAPESA Rafael, « El lenguaje del *Amadis* manuscrito », *Boletín de la Real Academia*, n° 36, 1856, p. 219-226.

LAUFER Roger (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, éditions du CNRS, 1985.

LAZARD Madeleine, « Clément Marot éditeur et lecteur de Villon », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 32, 1980, p. 7-20.

LE GENTIL Pierre, « Ogier le Danois, héros épique », *Romania*, n° 78, 1957, p. 199-233.

- « Pour l'interprétation de l'*Amadis* », in *Mélanges Jean Sarrailh*, Paris, Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1966, t. II, p. 47-54.

LECLERC Marie-Dominique, « *Le Chevalier Doré* ou comment déconstruire l'entrelacement de *Perceforest* », in Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Perceforest : un roman arthurien et sa réception*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2012, p. 371-394.

LECOINTE Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

LEJEUNE Rita, *Recherches sur le thème : les Chansons de geste et l'histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1948.

LODS Jeanne, « Le nouveau Tristan de Jean Maugin », *BBSIA*, n° 12, 1960, p. 107-116.

LORIAN Alexandre, *Tendances stylistiques dans la prose française au XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.

- « Pléonasme et périassologie : le récit redondant au XV^e siècle », in *Rhétorique et mise en prose au XV^e siècle. Actes du VI^e colloque international sur le moyen français, Milan, 4-6 mai 1988*, Milan, Vita e Pensiero, 1991, vol. 2, p. 7-25.

LOSSE Deborah N., « From *auctor* to *auteur*, authorization and appropriation in the Renaissance », *Medievalia et humanistica*, n° 16, 1988, p. 153-163.

LOT Ferdinand, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, 1918.

LOT-BORODINE Myrrha, *Le Roman idyllique au Moyen Âge*, Genève, Slatkine reprint, 1972 (éd. Paris, Picard, 1913).

MANDROU Robert, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles ; la Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964.

MELLOT Jean-Dominique, « Richard sans peur imprimé en Normandie. Enquête sur une logique éditoriale (fin XVI^e – début XIX^e siècle) », *Annales de Normandie*, n° 64, 2014, p. 189-214.

MENARD Philippe, « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle », *BBSIA*, n° 49, 1997, p. 234-273.

MENENDEZ PELAYO Marcelino, *Origenes de la novela*, Madrid, Bailly-Balliere, 1910-1931.

MICHA Alexandre, « La tradition manuscrite du *Lancelot en prose* », *Romania*, n° 85, 1964, p. 293-318 et p. 478-517.

- « La tradition manuscrite du *Lancelot en prose* », *Romania*, n° 86, 1965, p. 330-359.

- « La tradition manuscrite du *Lancelot en prose* », *Romania*, n° 87, 1966, p. 194-233.

- « Sur les sources de la "Charrette" », *Romania*, n° 71, 1950, p. 345-358.

MILLARES CARLO Agustín, « Nota paleográfica sobre el manuscrito del *Amadís* », *Boletín de la Real Academia*, n° 36, 1856, p. 217-218.

MILLICAN Charles B., *Spenser and the Table Ronde, a Study in the Contemporaneous Background for Spenser's Use of the Arthurian Legend*, Cambridge, Harvard University Press, 1932.

MOÑINO Antonio Rodriguez, « El primer manuscrito del *Amadís de Gaula* », *Boletín de la Real Academia*, n° 36, 1856, p. 199-216.

MONTORSI Francesco, « "Un fatras de livres auquel l'enfance s'amuse" : lectures de jeunesse et romans de chevalerie au XVI^e siècle », *Camenuale*, n° 4, 2010, <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Montorsi.pdf>.

- « La production éditoriale de Benoît Rigaud et son catalogue chevaleresque », *Carte Romanze*, 2/2, 2014, p. 371-392.

- *L'Apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

MOUNIER Pascale, « Les sens littéraires de roman en français préclassique », *Le Français préclassique*, n° 8, 2004, p. 157-182.

- *Le Roman humaniste. Un genre novateur français, 1532-1564*, Paris, Champion, 2007.

- « L'héroïsme guerrier dans les cinq *Livres* : la fiction rabelaisienne au défi des genres », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 108, 2008, p. 771-788.

- « La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance », *Seizième Siècle*, n°4, 2008, p. 173-193.

- « Les antécédents lyonnais de la Bibliothèque bleue au XVI^e siècle : la constitution d'un romanesque pour le grand public », in Jean-François Courouau (dir.), *Littérature populaire et littérature de grande diffusion (XVI^e-XVII^e siècles)*, *Littératures*, n° 72, 2015, p. 191-216.

MOUNIER Pascale et REACH-NGO Anne (dir.), *Via Lyon : parcours de romans et mutations éditoriales au XVI^e siècle*, *Carte Romanze*, Milano-Turino, 2014-2015, 2 vol.

NOVATI Francesco, « Nouvelles recherches sur le *Roman de Florimont* d'après un manuscrit italien », *Revue des langues romanes*, n° 35, 1891, p. 481-502.

ODDOS Jean-Paul, « Simples notes sur les origines de la Bibliothèque bleue », in Giovanni Dotoli, Geneviève Bollème, Bernadette Bricout, Peter Burkle (dir.), *La Bibliothèque bleue nel Seicento, o della letteratura per il popolo*, prefazione di Geneviève Bollème, Bari / Paris, Adriatica / Nizet, 1981, p. 159-168.

OTT Muriel, « *Ogier Le Danois* », in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (dir.), *Nouveau répertoire de mises en prose*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 638-640.

PECH Thierry, *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques 1559-1644*, Paris, Honoré Champion, 2000.

PICKFORD Cedric, *L'Évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque nationale*, Paris, Nizet, 1960.

- « Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600 », *BBSIA*, n° 13, 1961, p. 99-109.
- « Antoine Vérard éditeur du *Tristan* et du *Lancelot* », *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, Institut de français, Université de Haute Bretagne, 1980, t. I, p. 277-285.
- « Benoist Rigaud et le *Lancelot du Lac* de 1591 », *Mélanges Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. II, p. 903-911.

PIOLETTI Antonio, *La Fatica d'amore. Sulla ricezione del Floire et Blancheflor*, Messina, Rubbettino (Medioevo romanzo e orientale, Studi ; 1), 1992.

PLACE Edwin B., « The *Amadis* Question », *Speculum*, Cambridge Mass, n° 25, 1950, p. 357-366.

- « *Amadis de Gaula*, Wales or What ? », *Hispanic Review*, n° 23, 1955, p. 99-107.
- « Fictional Evolution : The Old French Romances and the Primitive *Amadis* reworked by Montalvo », *PMLA*, n° 81, 1956, p. 521-529.

POIRION Daniel, « Romans en vers et romans en prose », in Jean Frappier, Reinhold Grimm (dir.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1978, t. IV/1, p. 74-81.

POLIZZI Gilles, « Deux romans "déguisés" à la Renaissance : le *Chevalier Doré* (1541) et *Gérard d'Euphrate* (1549) », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 71, 2011, p. 165-178.

POULAIN-GAUTRET Emmanuelle, « Bandeaux, images, chapitres : l'organisation du récit dans un incunable épique », *Ateliers 30*, Lille III, 2003, p. 53-61.

- *La Tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2005.

PSICHARI Jean, « Le Roman de Florimont. Contribution à l'histoire littéraire, étude des mots grecs dans ce roman », *Études romanes dédiées à Gaston Paris le 29 décembre 1890 (25^e anniversaire de son doctorat ès lettres) par ses élèves français et ses élèves étrangers des pays de langue française*, Paris, Bouillon, 1891, p. 507-550. Compte-rendu de l'étude de Jean Psichari par Gaston Paris, *Romania*, n° 22, 1893, p. 158-163.

QUERUELLE Danielle, « La naissance des titres : rubriques, enluminures et chapitres dans les mises en prose du XV^e siècle », in *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Lyon, CEDIC – Université Jean Moulin – Lyon 3, 2000, p. 49-60.

QUINT David, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, New Jersey, 1993.

RASMUSSEN Jens, *La Prose narrative française du XV^e siècle. Étude esthétique et stylistique*, Copenhague, Munksgaard, 1958.

RAWLES Stephan, « The Earliest Editions of Herberay's Translation of Amadis de Gaula », *The Library*, n° 6, 3, 1981, p. 91-108.

- « La typographie de Rabelais : réflexions bibliographiques sur des éditions faussement attribuées », in Jean Céard, Jean-Claude Margolin (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire*, Genève, Droz, 1988, p. 37-48.

REACH-NGO Anne, « Les représentations polémiques de la paternité littéraire au seuil des livres imprimés de la Renaissance : règlement de compte ou consensus publicitaire ? », in Pascal Hummel (dir.), *Mémoires*, Paris, Philologium, 2009, p. 13-29.

- « Les chapitres d'*Amadis* au service de la promotion d'un best-seller », *Deviser, diviser. Pratiques du découpage, poétiques du chapitre*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée (Revue Cartes Blanches), 2011, p. 145-164.
- *L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, Genève, Droz, 2013.
- (dir.), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre*, Paris, Garnier, 2014.
- « De la catégorisation bibliothéconomique du livre à la genèse éditoriale de l'œuvre : le cas des "Trésors" imprimés à la Renaissance », *Seizième Siècle*, n° 10, 2014, p. 211-224.
- « Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 29-47.
- « Bien écrire missives, ou parler François ». *Trésor des Amadis et Trésor d'amour*, de la compilation didactique au récit épistolaire », in Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *De l'écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 283-298.

REYNIER Gustave, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1908.

RIGOLOT François, « Clément Marot et l'émergence d'une conscience littéraire à la Renaissance », in Gérard Defaux (dir.), *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Paris, Champion, 1997, p. 21-34.

RISOP Alfred, « Ungelöste Fragen zum Florimont », *Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Adolf Tobler zur Feier seiner fünfundzwanzigjährigen Thätigkeit als ordentlicher Professor an der Universität Berlin von dankbaren Schülern in Ehrerbietung dargebracht*, Halle, Niemeyer, 1895, p. 458-463.

ROSSI Luciano, « Jean Bodel : des *flabiaux* à la chanson de geste », *Versants*, n° 28, 1995, p. 9-42.

ROUBAUD Sylvia, « La forêt attente : amour et mariage dans les romans de chevalerie », in Augustin Redondo (dir.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVI^e – XVII^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle, Travaux du Centre de Recherches sur l'Espagne des XVI^e – XVII^e siècles, 1985, p. 251-267.

- *Le Roman de chevalerie en Espagne, entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Champion, 2000.

RUSSINOVICH DE SOLE Yolanda, « El elemento mítico-simbólico en el *Amadís de Gaula*. Interpretación de su significado », *Thesaurus*, n° 29, 1974, p. 129-168.

SALY Antoinette, *Image, structure et sens : études arthuriennes*, Aix en Provence, Presses universitaires de Provence, 1994, p. 63-74.

SANSY Danièle, « Texte et image dans les incunables français », *Médiévales*, n° 11, 1992, p. 47-70.

SAULNIER Verdun-Louis, « L'auteur du *Florimont* en prose imprimé, Girard Moët de Pommeson », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 17, 1955, p. 207-217.

SCHOENECKER Aurore, « Les succès du roman espagnol en France et l'attrait pour la langue espagnole dans les années 1610 », in Frank Greiner (dir.), *Le Roman au temps d'Henri IV et de Marie de Médicis*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 57-70.

SEGUY Mireille, *Les romans du Graal ou le signe imagé*, Paris, Champion, 2001.

SIMONIN Michel, « Aspects de l'hostilité à la littérature populaire dans la seconde moitié du XVI^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 11, 2, 1980, p. 142-149.

- « La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e – XVII^e siècles) », in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1980, p. 363-369.

- « La Disgrâce d'Amadis », *Studi francesi*, n° 28, 1, 1984, p. 1-35.

SPIEGEL Gabrielle M., *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1993.

STANESCO Michel, « L'expérience poétique du "pur néant" chez Guillaume IX d'Aquitaine », *Médiévales*, 1984, vol. 3, n° 6, p. 48-68.

- Michel Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, Brill, 1988.
- *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998.
- *D'armes et d'amours. Étude de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002.

STEMPEL Wolf-Dieter, « Die Anfänge der romanischen Prosa im XIII. Jahrhundert », in Maurice Delbouille (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 1, Heidelberg, Carl Winter, 1972, « Généralités », p. 585-602.

SUARD François, « Ogier le Danois : remaniements tardifs et imprimés », in *Société Rencesvals : Actes du IV^e Congrès international, Heidelberg 1967*, Heidelberg, Carl Winter Universität Verlag, 1969, p. 54-62.

- « L'épopée », in Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. VIII/1 : La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988, p. 161-177.

- *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e – XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011.

SZKILNIK Michelle, « Idylle et récits idylliques à la fin du Moyen Âge », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 20, 2010, p. 9-16.

TAYLOR Jane, « Antiquarian Arthur : Publishing the Round Table in Sixteenth-Century France », in William W. Kibler (dir.), *L'Héritage de Chrétien de Troyes, Cahiers de Recherche Médiévale*, n° 14, 2007, p. 127-142.

- « Minds of the Vulgar Sort : The Arthur of the Renaissance and the Anxiety of Reception », in Denis Hüe, Anne Delamaire, Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Actes du 22^e Congrès de la Société Internationale Arthurienne*, Rennes, juillet 2008, publiés en ligne : <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/taylor.pdf>.

- « Profiter du *Perceforest* au XVI^e siècle : *La Plaisante et amoureuse histoire du Chevalier Doré et de la pucelle surnommée Cœur d'Acier* », in Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Perceforest : un roman arthurien et sa réception*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2012, p. 355-369.

- *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014.

THOMAS Henry, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish peninsula, and its extension and influence abroad*, Cambridge, The University Press, 1920.

THOREL Mathilde, *Langue translatrice et fiction sentimentale (1525-1540) : renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*, thèse dactylographiée, Lyon 3, 2006.

- « La Pénitence d'amour ([Denis de Harsy, 1537]), roman lyonnais ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 71, 2011, p. 91-105.

TILLEY Arthur, « Les romans de chevalerie en prose », *Revue du XVI^e siècle*, n° 6, 1919, p. 45-63.

TOGEBY Knud, *Ogier le Danois dans les littératures européennes*, Copenhague, Munksgaard, 1969.

TOYNBEE Paget, « Gray on the origin and date of *Amadis de Gaula* », *Modern Langage Review*, n° 27, Cambridge, 1932, p. 60-61.

TRACHSLER Richard, *Clôtures du cycle arthurien*, Genève, Droz, 1996.

- *Disjointures-conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen et Basel, Francke Verlag, 2000.

- *Merlin l'enchanteur. Étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Paris, SEDES, 2000.

VAGANAY Hugues, *Amadis en français. Essai de bibliographie*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1906].

- « Les traductions françaises de la XII^e partie de l'*Amadis* espagnol : essai de bibliographie », *Revue hispanique*, n° 72, 1928, p. 541-591.

- « Les éditions in-octavo de l'*Amadis* en français », *Revue hispanique*, n° 85, 1929, p. 1-53.

VALETTE Jean-René, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII^e – XIII^e siècle)*, Paris, Champion, 2008.

VELLIARD Françoise, « Qu'est-ce que le "roman de chevalerie" ? Préhistoire et histoire d'une formule », in Isabelle Diu, Élisabeth Parinet et Françoise Velliard (dir.), *Mémoire des chevaliers, édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du I^{er} au XX^e siècle*, Paris, École des chartes, 2007, p. 11-33.

VIGNES Jean, « Lutte contre le paganisme et essor de la Muse chrétienne (1500-1560) », in Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001, p. 264-271.

VUAGNOUX-UHLIG Marion, *Le Couple en herbe. Galeran de Bretagne et L'Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009.

WAHLEN Barbara, « Du manuscrit à l'imprimé : le cas de *Guiron le courtois* », in Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les belles lettres, 2004, p. 233-249.

WILLIAMS Grace, « The Amadis Question », *Revue Hispanique*, n° 21, 1909, p. 1-67.

ZIERCHER Estelle, « Histoires tragiques et formes narratives au XVI^e siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 73, 2011, p. 9-21.

- « Les discours bigarrés, métamorphose ou continuation du récit humaniste ? », in *Contes et Discours bigarrés*, Paris, PUPS, Cahiers V. L. Saulnier, n° 28, 2011, p. 17-30.

ZINK Michel, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1976.

- « Le roman de transition », in Daniel Poirion (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F, 1983, p. 293-305.

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
Présupposés théoriques	6
Méthodologie et corpus d'application	7
Normes de transcription	13
La construction du roman de chevalerie à la fin du XV^e et au XVI^e siècle	15
Distinction originelle des matières	16
Le critère du personnage	16
Groupement par matière au sein du manuscrit	17
Le cas d'un lecteur au Moyen Âge	19
Naissance d'une catégorisation	19
Interactions des matières et contaminations génériques	20
Marqueurs paratextuels	24
Naissance d'une conception mémorielle autour des textes	28
La devise « d'armes et d'amour » : vers l'invention d'un genre	32
De la catégorisation à l'invention d'un genre	34
Homogénéisation matérielle et paratextuelle	36
Mutations linguistiques, stylistiques et narratives	44
Critique, prescription et patrimonialisation	54
<i>Lancelot ou l'impossible renouvellement</i>	75
Source et mise en texte : l'évolution de la symbolique romanesque	76
La « renaissance » éditoriale	85
Vérard : la construction de l'édition de référence	92
Le temps des réimpressions	101

La refonte lyonnaise : une tentative de renouvellement	104
<i>Ogier le Danois</i> et le triomphe de l'univers guerrier	113
Sources et mise en prose	114
Sources	114
Macro-structure	116
Micro-structure	116
Mise en texte	119
Organisation des éditions	124
Rapports de parenté au sein du groupe lyonnais	126
Rapports de parenté au sein du groupe parisien	128
Le groupe lyonnais	131
L'édition <i>princeps</i>	131
Renouveler la littérature chevaleresque à Lyon : l'édition Nourry	133
Dans le sillage de Claude Nourry : Olivier Arnoullet	141
Benoît Rigaud et le tremplin vers le XVII ^e siècle	144
Le groupe parisien	149
Antoine Vérard et l'édition royale	149
Le Petit Laurens ou l'édition parisienne de référence	153
La « Galaxie Trepperel »	159
Les dernières refontes parisiennes des Bonfons	166
<i>Florimont</i>, un roman antique à la mode renaissante	175
Genèse de la version imprimée	176
Source	176
Contexte de création de la mise en prose	178

Macro-structure	181
Micro-structure	183
Mise en texte : un remaniement à la mode renaissante	190
Première étape parisienne : un roman déguisé en chronique	196
L'escale lyonnaise : une étape intermédiaire	203
La dernière étape rouennaise ou le roman assumé	206
Le <i>Chevalier doré</i>, création et re-catégorisation générique éditoriale	215
Aux origines du <i>Chevalier Doré</i>	217
Source et contexte de création	217
Le <i>Chevalier Doré</i> , entre héritage idyllique et récit sentimental	221
L'édition <i>princeps</i> de Denis Janot : un bricolage littéraire au service d'une nouvelle identité générique	223
La production éditoriale de Denis Janot	223
Macro-structure	225
Micro-structure	227
Mise en texte	230
Mise en livre	236
L'édition de Denis de Harsy : ambiguïté générique	241
Jean Bonfons et le retour à l'identité générique originelle	250
Benoît Rigaud : mise en livre d'un récit sentimental	257
<i>Amadis</i>, nouveau « vieux roman » ?	267
Source : l' <i>Amadis</i> espagnol	269
La série des <i>Amadis</i> en France	271
Herberay des Essarts	271

Histoire éditoriale française	274
Réception	277
<i>Amadis</i> , nouveau « vieux roman » : entre rupture et continuité	280
Organisation des éditions et filiation	287
Microstructure	289
Les prologues	291
Les éditions parisiennes : une tentative de renouvellement	297
Les éditions <i>in-folio</i> : une nouvelle norme pour un « nouveau roman »	297
Les éditions in-8 et in-16 : échec de la nouvelle norme	308
Les éditions anversoises : retour au livre chevaleresque traditionnel	313
Les éditions lyonnaises : démocratisation du « nouveau roman »	325
Conclusion	333
Annexe 1 : Figures	341
Annexe 2 : Compilation des éditions et d'exemplaires pour chaque itinéraire	358
Bibliographie	365
Table des matières	404